LA MUSIQUE A LYON

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

PAR LÉON VALLAS

TOME I

LA MUSIQUE A L'ACADÉMIE

THÈSE DE DOCTORAT ÈS-LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

ÉDITIONS DE LA
REVUE MUSICALE DE LYON
NOVEMBRE
1908

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552622_0056

LA MUSIQUE A L'ACADÉMIE DE LYON AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

PAR LÉON VALLAS

LA MUSIQUE A
L'ACADÉMIE DE LYON
AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

PAR

LÉON VALLAS

THÈSE DE DOCTORAT ÈS-LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

ACAD.
LUGDUNAT.
BIBL.

ÉDITIONS DE LA
REVUE MUSICALE DE LYON
NOVEMBRE
1908

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

AVERTISSEMENT xi

INTRODUCTION xiii

BIBLIOGRAPHIE xvii

1re PARTIE.

LES CONCERTS DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS (1713-1774).

I. FONDATION ET DÉBUTS DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS (1713-1718). — Les fondateurs : Christin et Bergiron du Fort-Michon. — Organisation de la société : recrutement, administration, choix du titre, composition de l'orchestre, Bergiron batteur de mesure. — Le répertoire. — L'*Impromptu* en l'honneur du Maréchal de Villeroy. — Bergiron compositeur. — L'Académie reconnue officiellement. — Mgr de Villeroy, archevêque de Lyon, compositeur et chef d'orchestre. — Le clergé et l'Académie. — Les motets 3

II. RAMEAU A LYON ; L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724. — Rameau, organiste à Lyon en 1714 : quelques unes de ses œuvres, motets et cantates, auraient été composées pour l'Académie. — *Le Retour de Pyrrhus Néoptolème.* — Villesavoye et David, maîtres de musique de l'Académie. — Le répertoire et les "divertissements" de Bergiron. — L'Académie des Jacobins. — Fête pour la convalescence du Roi 35

III. L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736. — L'Académie obtient des Lettres-Patentes, et se constitue officiellement. — Construction de l'Hôtel du Concert. — Villesavoye, maître de musique, et les musiciens de profession : Jean-Marie Leclair le second. — Difficultés financières. — Quelques cérémonies 53

IV. L'Académie de 1736 a 1759. — Transformation de l'Académie : les instrumentistes amateurs cèdent la place à des gagistes. — La débâcle financière : la Ville de Lyon devient propriétaire du Concert. — Grenet, maître de musique de l'Académie ; la cantatrice Selim. — Mondonville et Guignon à Lyon en 1744 ; Jean-Marie Leclair l'aîné ; les artistes de passage. — Les maîtres de musique de l'Académie après Grenet : Mathieu Bellouard, Mangot, Le Goux l'aîné. — Le personnel de l'Académie en 1757. Le répertoire. 73

V. Bollioud-Mermet et la "Corruption du gout dans la musique française". 99

VI. Le Concert de 1759 a 1768. — Les *Petites Affiches* de Lyon publient presque chaque semaine le programme des concerts. — Le répertoire latin et français : abondance des œuvres nouvelles. — Œuvres de Gluck et de Haendel à Lyon. — Les virtuoses. — Concurrence d'une société d'amateurs. — Vogue des ariettes et autres petits morceaux. — Les "symphonies". — Les clarinettes. — Brijon, violoniste. — Installation d'un orgue. — Budget du Concert en 1765. — Etat des pensionnaires en 1765 et 1766. — Le premier organiste : Beauvarlet-Charpentier. — Mozart à Lyon en 1766. — Difficultés financières et expédients . . . 105

VII. Dernières années de l'Académie : 1769-1773. — Mort de Bergiron du Fort-Michon. — Le répertoire et les artistes pendant les dernières années. — Charpentier et le répertoire de l'orgue. — Rousseau à Lyon : il fait exécuter un de ses motets au Concert. — Les successeurs de Charpentier : Broche, Belmard, Colesse jeune. — Débuts du piano. — Derniers expédients administratifs. — Mlle Fel à Lyon. — La fin de l'Académie des Beaux-Arts et du Concert. — L'hôtel du Concert après 1773 131

VIII. La bibliothèque du Concert. — Note des Almanachs de Lyon. — Les partitions formant la bibliothèque ; leur origine. — Une partie de ce fonds conservé dans la bibliothèque du Palais des Arts. — Les bibliothécaires de l'Académie. — Les dons de Christin et de Hedelin. — Coignet, garde de la bibliothèque. — La bibliothèque de Bergiron. — Inventaire de la bibliothèque du Concert, avec indications bibliographiques des ouvrages conservés. 149

2e PARTIE.

Les discussions musicales a l'Académie des Beaux-Arts, et a l'Académie des Sciences et Belles-Lettres (1700-1793).

I. La Musique dans les deux Académies. — La *Musique*, poëme du Père Fellon. — Une leçon de musique, de Brossette à Boileau. — Liste par ordre chronologique des mémoires sur la musique lus dans les deux Académies. — Les Académiciens musiciens : Bordes, Cheinet, Clapasson, le Père Dumas, Joannon, Mathon de la Cour, le Père Tolomas, Thorel de Campigneulles, etc. 171

II. L'actualité musicale et l'histoire de la musique. — L'Académie néglige l'actualité musicale, peut-être par esprit rétrograde : les idées de Bollioud-Mermet approuvées par ses collègues ; une lettre concernant la *Guerre des Bouffons*. — Opinions sur la critique. — Bordes et l'opéra italien. — L'histoire de la musique : la musique des Anciens et leur déclamation dramatique 179

III. L'harmonie. — Tous les mémoires sur l'harmonie présentent des idées empruntées à Rameau. — Mémoires de Joannon, de Mathon, de Bollioud-Mermet. — Eloge de Rameau par Cheinet : la génération de la tierce mineure. — Le traité d'harmonie du Père Dumas 193

IV. Le tempérament. — Un mémoire de Bollioud-Mermet sur l'accord des instruments à clavier, cause l'intervention de Rameau. — Lettre de Rameau. — Bollioud-Mermet devient un adversaire du tempérament égal. — Les travaux du Père Dumas et ses *Entretiens* en réponse aux objections de Bollioud. 207

V. Divers mémoires. Inventions et travaux soumis a l'approbation de l'Académie. — Mémoires consacrés à la théorie musicale et à l'esthétique. — Inventions et travaux soumis par des Académiciens et par des Etrangers. — Le dernier travail présenté à l'Académie, en 1791, est dû à Brijon. — Dispersion de l'Académie au mois d'août 1793 219

Table Alphabétique des Noms Cités 229

L'UNIVERSITÉ de Lyon nous a fait l'honneur d'accepter ce volume d'histoire musicale comme thèse pour son doctorat ès-lettres. Nous lui en sommes profondément reconnaissant, et nous exprimons nos remerciements respectueux à M. le Doyen Léon Clédat, et à M. le Professeur Fernand Baldensperger, chargé du rapport sur notre thèse. La musique, généralement exclue, pour l'enseignement, de la catégorie des " Beaux-Arts ", n'avait pas fait encore son entrée officielle à l'Université de Lyon. Ce n'est pas une petite satisfaction pour nous que d'avoir, grâce à l'indulgence de nos maîtres de la Faculté, le grand honneur d'être le premier à y représenter la musique.

Nos recherches ont été facilitées par la complaisance de diverses personnes, et, principalement, par : M. Georges Tricou, qui se dépouilla en notre faveur des nombreux documents qu'il avait amassés concernant la musique à Lyon ; M.M. Michel Brenet et Lionel de la Laurencie, de Paris, dont le dévouement pour leurs confrères égale la haute érudition en matière d'histoire musicale ; les divers dépositaires des fonds publics de Lyon, auprès de qui nous avons toujours trouvé le meilleur accueil, et spécialement M. Georges Guigue, archiviste en chef du département du Rhône, M. Richard Cantinelli, bibliothécaire en chef de la ville de Lyon, M. Marc Brisac, bibliothécaire du Palais des Arts, M.M. Rochex et Boulieu, chef de bureau et rédacteur aux Archives communales.

INTRODUCTION

Nous réunissons dans ce volume l'historique de l'*Académie des Beaux-Arts et du Concert*, société de concerts hebdomadaires, et l'examen rapide des discussions concernant la musique, qui eurent lieu dans deux compagnies savantes de Lyon : l'*Académie des Sciences et Belles-Lettres* et l'*Académie des Beaux-Arts* ou *Société Royale*, dont la fusion donna naissance, en 1758, à l'actuelle *Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts* de Lyon.

L'histoire de l'*Académie des Beaux-Arts et du Concert* n'a jamais été écrite ou même esquissée. Quant à l'histoire de l'*Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts*, elle a été racontée de la façon la plus incomplète par J. B. Dumas dans deux volumes publiés sous le titre : *Histoire de l'Académie royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon* (Lyon, chez Giberton et Brun, 1839). Nous donnons ci-dessous une sorte de tableau chronologique qui, en indiquant les dates essentielles des différentes Académies de Lyon, nous montrera aussi les rapports de ces sociétés entre elles, et nous justifiera d'avoir réuni leur histoire musicale en un seul volume :

Mai 1700 : Fondation, sous le titre d'*Académie des Sciences et Belles-Lettres*, d'une société de beaux esprits se réunissant en conférences irrégulières.

Année 1713 : Fondation, sous le titre d'*Académie des Beaux-Arts*, d'un " concert de musique composé de plusieurs citoyens de cette ville, amateurs de cet art ".

Août 1714 : L'*Académie des Beaux-Arts* est officiellement constituée sous la protection du Maréchal Duc de Villeroy, gouverneur de Lyon.

Août 1724 : Lettres-Patentes portant établissement d'une *Académie des Sciences, des Belles-Lettres et des Beaux-Arts*, divisée en deux compagnies : l'une sous le nom d'*Académie des Sciences et Belles-Lettres*, l'autre sous celui d'*Académie des Beaux-Arts*. Cette double compagnie, formée d'éléments réellement indépendants, était placée sous la protection du Maréchal Duc de Villeroy. L'Académie des Beaux-Arts fit alors construire une salle de concert: sa seule occupation consistait à cette époque en l'organisation de séances musicales hebdomadaires ; pourtant ses statuts, dès 1724, faisaient mention de conférences consacrées aux Beaux-Arts, en général. Ces conférences n'eurent lieu qu'exceptionnellement.

Avril 1736 : Les conférences de l'Académie des Beaux-Arts s'organisent régulièrement ; en même temps, l'exécution des concerts est entièrement confiée à des musiciens professionnels, gagistes.

30 décembre 1741 : A la suite d'une délibération prise à cette date, la ville de Lyon acquiert la propriété de l'immeuble et du mobilier de l'Académie des Beaux-Arts (section des Concerts). En conséquence de cette situation nouvelle, le titre d'*Académie des Beaux-Arts* désigne à la fois deux compagnies entièrement différentes : une compagnie savante, et une entreprise de concerts. Cette dernière société est parfois plus spécialement désignée sous le nom d'*Académie des Beaux-Arts et du Concert*.

1er juin 1748 : Lettres-Patentes (modifiées par de nouvelles Lettres du 1er novembre 1750) portant désunion de la Société des Concerts, qui garde le nom d'*Académie des Beaux-Arts*, et de la Société des Conférences, qui reçoit le titre de *Société Royale des Beaux-Arts*.

Novembre 1752 : Lettres-Patentes portant confirmation de l'établissement de l'*Académie des Sciences et des Belles-Lettres*.

Juin 1758 : Lettres-Patentes portant réunion de l'*Académie des Sciences et Belles-Lettres* et de la *Société Royale des Beaux-Arts*, en une seule compagnie appelée *Académie des Sciences, Belles-*

Lettres et Arts de Lyon. Cette Académie fonctionna régulièrement jusqu'au mois d'août 1793. A cette époque, elle fut dispersée. Sa reconstitution date de l'année 1800.

L'*Académie des Beaux-Arts et du Concert* donna des concerts hebdomadaires, presque sans interruption, jusqu'en 1773 ou 1774. Elle disparut alors, et ne fut jamais rétablie.

Il est difficile, comme le montre ce tableau, d'imaginer une plus grande confusion historique, aggravée encore par l'indécision d'une nomenclature un peu fantaisiste. Ainsi, l'*Académie des Sciences et Belles-Lettres*, fondée en 1700, devint l'*Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts* à la suite de sa fusion avec la *Société Royale des Beaux-Arts*. Cette *Société Royale* tirait son origine de l'*Académie des Beaux-Arts* qui, d'abord, avait été exclusivement une société de concerts, puis s'était divisée en deux sections, s'occupant l'une de musique, l'autre de conférences scientifiques. L'*Académie des Sciences et Belles-Lettres*, dans ses séances, traitait surtout des sujets littéraires ; la *Société Royale des Beaux-Arts* (ancienne section des conférences de l'*Académie des Beaux-Arts*) discutait des questions scientifiques ; et l'*Académie des Beaux-Arts* proprement dite organisait des concerts.

J. B. Dumas, dans son histoire, ne s'est pas inquiété de ces distinctions un peu subtiles : il a laissé complètement de côté, non seulement les concerts de l'*Académie des Beaux-Arts* — ce qui était excusable — mais encore l'*Académie des Beaux-Arts* en tant que société savante, et la *Société Royale*. Les trois compagnies lyonnaises, dont nous avons indiqué les avatars, eurent pourtant assez de points communs, soit dans leur origine, soit dans leurs transformations successives, pour mériter d'être étudiées ensemble. (1)

(1) Références concernant l'historique des origines des académies : Divers manuscrits académiques : n° 157 (p. 96 et 130-133), n° 269 tout entier ; n° 270 ; registres des procès-verbaux des deux académies. Archives municipales : dossiers spéciaux. Archives départementales : dossier D. 448. Manuscrit n° 1.032 du Fonds Coste (bibliothèque de Lyon), etc.

BIBLIOGRAPHIE

Les principales sources de notre histoire musicale de l'Académie sont :

A. — Manuscrits.

1. Les Archives de l'Académie de Lyon conservées dans la bibliothèque du Palais des Arts, et comprenant : les registres des procès-verbaux de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon, de 1724 à 1793 (vingt et un volumes in-4°) ; — les registres des procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts ou Société Royale de Lyon, de 1736 à 1758 (quatre volumes in-f°) ;— la collection très incomplète des mémoires présentés aux deux Académies de 1724 à 1793 ; — la correspondance académique (quatre volumes).

2. Les Archives de la Ville de Lyon, et spécialement les registres des délibérations du Consulat (série BB), et les dossiers de l'Académie et du Concert (Inventaire Chappe, XX, p. 333-355, séries DD et GG).

3. Les Archives départementales du Rhône.

4. Les Archives hospitalières de la Charité.

5. Divers manuscrits de la Grande bibliothèque de Lyon.

B. — Imprimés.

1. Collection des *Almanachs* de Lyon au XVIIIe siècle.

2. *Affiches*, *Annonces et Avis divers* de Lyon, ou *Petites Affiches*, publication hebdomadaire, puis bi-hebdomaire, dont,

BIBLIOGRAPHIE

malgré nos recherches à Lyon et Paris, nous n'avons pu nous procurer que quinze années (1750, et 1759 à 1772).

3. Le *Mercure de France* et le *Journal de Trévoux*.

C. — Fonds musical de la bibliothèque du Palais des Arts, qui renferme une partie de la bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts et du Concert, et auquel nous consacrons un chapitre spécial.

Nos recherches ne nous ont pas permis de découvrir les registres du Concert de l'Académie des Beaux-Arts, disparus peut-être lors de la vente de l'Hôtel du Concert en 1792. Nous n'avons pas non plus retrouvé un mémoire écrit vers 1750 par Bollioud-Mermet sous le titre : *Observations sur l'établissement, le progrès et la décadence du Concert de Lyon.* Ces registres et ce mémoire, ainsi que quelques-unes de ces correspondances particulières du XVIIIe siècle, qu'il est de tradition dans les familles lyonnaises de ne jamais communiquer, nous auraient permis d'écrire une histoire vraiment musicale de l'Académie, tandis que nous avons été réduit à faire l'historique pour ainsi dire extérieur de cette Compagnie dans ses rapports avec la musique.

Nul travail d'ensemble — ouvrage ou simple article — n'a été jusqu'à présent consacré à la musique à Lyon au XVIIIe siècle. Aussi n'existe-t-il pas à proprement parler de bibliographie sur ce sujet. Nous n'avons pas à citer les différents travaux concernant, en général, l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon, ni les ouvrages d'histoire de Lyon qui se sont contenté le plus souvent de signaler l'existence de l'Académie musicale du Concert en reproduisant les quelques lignes officielles communiquées par cette société aux Almanachs, ou celles publiées par le Père de Colonia dans son *Histoire littéraire de la Ville de Lyon.*

Cinq ouvrages généraux seulement, croyons-nous, doivent être indiqués dans une bibliographie musicale lyonnaise du XVIIIe siècle. Ce sont les suivants :

Ant.-Fr. Delandine : *Manuscrits de la bibliothèque de Lyon...* (Paris, Renouard, 1812, 3 vol. in-8°). On y trouve une brève indication des manuscrits académiques relatifs à la musique, dont l'examen constitue la seconde partie de notre étude. L'ouvrage de Delandine, comme nous le signalerons, a été utilisé par Fétis dans la *Biographie des Musiciens*.

F.-George Hainl : *De la musique à Lyon depuis* 1713 *jusqu'à* 1852 (Lyon, Vingtrinier, 1852, in-8° de 32 p.). Discours de réception à l'Académie de Lyon prononcé en 1852 par George Hainl, alors chef d'orchestre du Grand-Théâtre. La première partie est une notice historique de la musique à Lyon ; la seconde partie expose quelques considérations sur " la nécessité d'un enseignement musical organisé sur de larges bases ". Cet intéressant discours n'a pas de valeur historique ou documentaire. La première partie en a été plagiée par M. Reuchsel dans l'ouvrage cité plus loin.

Emmanuel Vingtrinier : *Le Théâtre à Lyon au XVIIIe siècle*, article de la *Revue du Lyonnais* publié en tirage à part (Lyon, Meton, 1879, in-8° de 130 p.). Cette étude sérieuse mentionne les séances musicales de l'Académie des Beaux-Arts.

Prosper Holstein : *Le Conservatoire de musique et les salles de concert à Lyon*, article de la *Revue d'Histoire de Lyon*, également publié en tirage à part (Lyon, Rey, 1904, in 8° de 52 p.). Etude consciencieuse qui n'a que le défaut de s'en remettre parfois, comme référence, à l'ouvrage suivant.

Maurice Reuchsel : *La Musique à Lyon*, article publié d'abord dans l'*Express musical*, puis en tirage à part (Lyon, Legendre, 1903, petit in-8° de 107 p.). Dans cette plaquette, dépourvue de tout intérêt et de toute documentation, M. Maurice Reuchsel consacre aux XVIIe et XVIIIe siècles réunis une dizaine de petites pages, au cours desquelles il est plus facile de relever dix erreurs grossières doublées d'ingénus plagiats, qu'une seule indication exacte.

A ces ouvrages lyonnais, il est impossible de ne pas ajouter la si complète étude publiée par M. Michel Brenet, *Les Concerts en*

BIBLIOGRAPHIE

France sous l'ancien régime (Paris, Fischbacher, 1900, in-12 de 407 p.), et parue d'abord dans le *Guide musical* de Bruxelles. C'est une œuvre définitive, véritable livre de chevet pour les érudits et les amateurs s'intéressant au XVIIIe siècle musical, et qui doit servir de modèle à tous les ouvrages du même genre. Nous nous y sommes reporté sans cesse au cours de la préparation et de la rédaction de notre étude. (1)

Quant aux quelques articles spéciaux concernant divers points de l'histoire musicale lyonnaise, et publiés pour la plupart dans notre *Revue musicale de Lyon*, nous ne croyons pas utile d'en établir la liste ici. Leur référence exacte, ainsi que celle des nombreux ouvrages que nous citons dans notre étude, est indiquée en note à chaque page ; on la retrouvera facilement grâce à l'index alphabétique des noms cités.

(1) L'histoire musicale des provinces françaises, si longtemps négligée, semble prendre son essor. C'est sans doute à l'influence indirecte de M. Michel Brenet que nous devons le remarquable ouvrage de M.L. de la Laurencie sur l'*Académie de musique et le Concert de Nantes* (Paris, S^té F^se d'imprimerie, 1906, in 8° de 211 p.), et l'intéressante plaquette de M. Léon Lefebvre sur le *Concert de Lille* (Lille, Lefebvre-Durocq, 1908, in 8° de 66 p.). A ces deux ouvrages, nous ne saurions joindre le volume récent de M. André Gouirand sur *la Musique en Provence et le Conservatoire de Marseille* (Marseille, Ruat, 1908, in-12 de 484 p.) dont la première partie est écrite presque entièrement d'après Fétis !

PREMIÈRE PARTIE

LES CONCERTS DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(1713-1774)

I

Fondation et Débuts de l'Académie des Beaux-Arts (1713-1718).

La fondation de la société musicale qui, sous le titre d'Académie des Beaux-Arts ou d'Académie du Concert, devait vivre pendant plus de soixante années, fut l'œuvre presque exclusive de deux jeunes gens : Jean-Pierre Christin, et Nicolas Bergiron du Fort Michon.

Le premier n'est pas un inconnu : ses travaux scientifiques, et surtout ses recherches sur les thermomètres à mercure ou "thermomètres de Lyon" ont répandu son nom dès le milieu du XVIIIe siècle ; un legs fait par lui à l'Académie pour la création d'un prix annuel l'a même rendu populaire dans les milieux intellectuels lyonnais ; J. B. Dumas, dans son *Histoire de l'Académie*, n'a pas oublié de le mentionner. Mais, comme musicien, Christin est resté presque ignoré.

Fils d'un négociant de notre ville, il était né à Lyon le 31 mai 1683. A l'âge de dix neuf ans, il se rendit à Paris où il se livra surtout à la musique pour laquelle, rapporte un de ses contemporains, il semblait être né. " L'aptitude à toucher des instruments, la propreté du chant secondé par les accents d'une voix mélodieuse, faisaient une partie de ses talents, et le firent admettre dans une société musicale parisienne, celle des *Mélophilètes*, qui donnait des concerts chaque semaine chez le P^t Lubert (1)".

(1) Histoire manuscrite de l'Académie par Louis Bollioud-Mermet (Mss du Palais des Arts, n° 270), et Mémoire lu par Pernetti à la Société Royale de Lyon le 16 mai 1755 (id.n° 124).

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

Il resta dix années à Paris, puis revint dans sa ville natale qu'il ne devait plus quitter (1).

Son collaborateur est, par contre, totalement inconnu. On ne trouve, croyons-nous, le nom de Bergiron du Fort-Michon que dans un ouvrage du XVIIIe siècle consacré au commerce des vins dans le Beaujolais (2), et dans une récente étude de la *Revue d'Histoire de Lyon* (3). Encore, dans cette dernière étude, n'est-il question que du père de notre musicien, et, dans l'ouvrage ancien, Bergiron n'est-il cité que comme propriétaire et viticulteur, l'année même de sa mort (1768).

Nicolas-Antoine Bergiron du Fort-Michon était né à Lyon le 12 décembre 1690 (4). Son père, Antoine Bergiron, avocat au Parlement de Paris, s'occupait principalement de ses propriétés et de ses vignes beaujolaises situées à Saint-Lager, Belleville, Morgon, Dracé, Saint-Jean d'Ardières, et dont l'exploitation lui fournit matière à d'interminables procès dont on retrouve la trace dans de curieux et originaux manuscrits multicolores laissés par lui (5).

(1) Il y mourut le 19 Janvier 1755, en laissant tous ses recueils de musique à la Société qu'il avait contribué à fonder. (V. plus loin : Bibliothèque du Concert). Lors de l'établissement des Conférences régulières à l'Académie des Beaux-Arts en 1736, il fut nommé secrétaire perpétuel de cette Compagnie. Comme nous le verrons dans la seconde partie de ce volume, il s'occupa presque exclusivement de physique au cours des séances.

(2) *Le commerce des vins réformé, rectifié et épuré...* par M. C*** S*** [Brac de la Perrière]. Amsterdam 1769.

(3) J. Fayard, *Un précurseur beaujolais de la Révolution française (Revue d'histoire de Lyon*, 1906, 3e fascicule).

(4) Registres paroissiaux de St-Pierre et St-Saturnin, année 1690, page 275 : " Nicolas Antoine, fils de Monsr Antoine Bergiron, ad^t au Parlement de Paris et de Dame Renée Françoy, sa femme, né hier, au quartier des Feuillans, a esté baptisé par moy curé soussigné, ce treize décembre mil six cent quatre vingt dix, et ont été parrain Sr Nicolas Bergiron, bourgeois de Lyon, et marraine dame Anne des Brosses, femme de Léonard Bathéon, ancien échevin de Lyon..." Son père, Antoine Bergiron était né en 1654 de Nicolas Bergiron, marchand, rue Longue, et de Christine des Brosses, et mourut en mai 1731. Il avait alors le titre de " gentilhomme de la Vénerie du Roy ". Bergiron père et fils habitaient rue de la Vieille-Monnaie, vis à vis de la Croix-Paquet (Registres de St Pierre et St Saturnin).

(5) Archives départementales, E. 125 et 126. — Mss de la Bibliothèque de Lyon : Fonds général, n° 1749.

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

Un de ces volumes, sorte de livre de raison, nous renseigne inopinément sur le jeune Nicolas Bergiron et sur ses dispositions intellectuelles. En effet, le 1er janvier 1705, Bergiron le père interrompt la rédaction de son manuscrit, pourtant exclusivement réservé à des questions d'administration terrienne, et écrit ces quelques lignes inattendues :

" Pendant cinq ans de mes basses classes, mon régent le P. de Vaucluse m'a toujours fait monter le 1er, 2e ou 3e inter eximios, et m'a toujours donné en me nommant *acri et acerbo puer ingenio*, pour me caractériser, ou me donner un éloge comme on a coutume de faire aux 3 ou 4 premiers inter eximios. Le mot d'*Acerbus* n'est guère obligeant, et il marquoit la haine et l'inimitié que j'avois contre 2 ou 3 de mes camarades qui vouloient me surpasser et que je croyois au-dessous de moy; mais pour le mot d'*Acer*, il signifie dans nos meilleures autheurs de latinité, *pénétrant*, *vif*, *subtil*, *prompt à concevoir*, etc. Mon fils a le même caractère, et par dessus cela, il me surpasse *memoriâ facili et tenaci*. Il y a un an qu'il apprit cent vers latins d'Ovide en une heure, et tous les jours il apprend 10 à 12 cartes écrites de ma main sur toute sorte de littérature, où j'espère le rendre universel, et le plus distingué de tous ses parents, amis et compatriotes. Dieu le conserve et à la fin lui donne le Ciel. 1er janvier 1705 (1)".

Le jeune Bergiron semble donc avoir fait dans sa famille ses études classiques. Il dut ensuite étudier le droit, à Lyon, avec l'unique professeur J. B. d'Antoine (2), et, malgré " un fatal et violent entêtement de la musique " qui, à cette époque, le détourna un peu de l'étude, il était, au mois de juillet 1715, en état de se présenter à la licence devant l'Université de Paris, et d'obtenir " sa matricule " au Parlement. Sa conduite était régulière, et, lors de ses débuts musicaux, " il passait dans Lyon pour un homme fort sage (3). "

(1) Archives départementales, E. 125 p. 39.

(2) BROUCHOUD, *Recherches sur l'enseignement public du droit à Lyon*; Lyon, 1865.

(3) Archives hospitalières de la Charité, E. 1174 : Lettre de Bergiron le père à un de ses amis de Paris pour lui recommander son fils. (Le rédacteur de l'*Inventaire-Sommaire* de ces Archives, pour avoir mal lu les documents qu'il avait à analyser, attribue à notre Bergiron " une jeunesse orageuse ". Profiterons-nous de cette occasion pour protester une fois de plus contre la rédaction imbécile des *Inventaires-Sommaires* des Archives françaises, qui constituent une collection considérable, fort coûteuse, complétement inutile et souvent dangereuse ?)

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

Christin et Bergiron étaient âgés, l'un de trente ans à peine, l'autre de vingt-deux ans, quand ils provoquèrent la fondation de la société musicale qui devait grouper de nombreux amateurs et quelques professionnels bénévoles en vue d'exécuter dans une sorte d'intimité des œuvres musicales de toute espèce. Malgré des affirmations intéressées émises plus tard, comme nous le verrons au début du second chapitre de cette histoire, les séances de la future société n'avaient d'abord d'autre but que des exécutions musicales. Il n'était pas question en 1713 de conférences sur les sciences plus ou moins voisines de la musique. Tout au plus, fit-on quelques rares assemblées pour examiner des poésies, œuvres d'Académiciens, destinées à être mises en musique. Il est vraisemblable que les jeunes fondateurs se proposaient simplement d'imiter les institutions musicales parisiennes, comme la Société des *Mélophilètes* dont Christin avait fait partie, et où Bergiron avait sans doute fréquenté lors de quelque voyage à Paris. Au concert des *Mélophilètes*, rapporte Mathieu Marais (1), tout le monde entrait, personne ne payait, et nul musicien de profession n'était admis. Les sociétaires se réunissaient pour exécuter eux-mêmes; ils faisaient rimer et composer spécialement pour leurs séances de grands divertissements (2). L'ambition de nos musiciens lyonnais n'allait pas plus haut, et l'un et l'autre ne prévoyaient guère que leur compagnie mondaine deviendrait plus tard une grande société de concerts, solidement établie, et donnerait du même coup naissance à une grave académie scientifique.

Leur premier souci fut probablement de n'accueillir que "des personnes choisies de l'un et l'autre sexe (3) ", et Bergiron, qui devait prendre la direction effective des concerts, usa-t-il aussitôt de son titre "du Fort-Michon", médiocre noblesse qu'on ne retrouve pas toujours dans son état-civil. La société naissante

(1) Journal de Mathieu Marais, t. III, p. 92.

(2) Sur le Concert de Mélophilètes, v. Michel Brenet : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 165.

(3) Mercure de France, septembre 1721, p. 197.

se réjouissait du concours de " plusieurs M^rs et Dames de la Cour des Monnoyes ", et tenait à " exercer la musique d'une manière également noble et agréable (1) ". FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

Une autre grave préoccupation eut pour cause le choix du titre de la Société. Autour de ce baptême, longues furent les discussions dont l'écho nous est parvenu grâce à un manuscrit conservé dans les papiers de l'Académie de Lyon (2). Aujourd'hui, simplement, nous appellerions une organisation analogue " Société de Concerts ". A nos ancêtres du XVIIIe siècle, il fallait un titre plus noble. On n'imaginait guère une réunion d'honnêtes gens sous un nom qui ne rappelât pas les attiques jardins d'Academus. Le nom pompeux d'Académie s'imposait, et tous les membres, exécutants ou honoraires, tenaient à porter le titre d'Académicien. Du reste, que de bonnes raisons ne trouva-t-on pas pour éliminer le nom commun de *Concert*, et justifier le choix d'*Académie ! Concert* en effet " ne peut s'attribuer à des personnes qui ne concertent pas ; plusieurs académiciens ne savent même pas la musique, et ne se sont associés que pour partager le plaisir des exercices académiques... Si le terme de *Concert* pouvait être pris pour une compagnie, chaque membre s'appellerait *concertant;* on appelle *honoraire* celui qui n'exerce pas la musique ; son nom serait donc *Concertant honoraire;* c'est comme si l'on disait un *Concertant qui ne concerte pas*. Pour les Dames, qui sont une des plus belles parties de l'Académie, dirait-on : Madame est une *Concertante de notre Concert?...* Ce terme blesserait les oreilles délicates si on osait s'en servir..." Il ne semblait guère possible d'employer le titre de *Mrs du Concert*, car on serait obligé de dire *un Mr de Messieurs du Concert*, ou *une dame de Messieurs du Concert...*" Tandis que le nom d'*Académie* convient parfaitement, " puisqu'il signifie assemblée de gens qui cultivent un ou plusieurs des beaux-arts ou les sciences. "

Le nom d'*Académie* fut définitivement arrêté, et il n'y eut plus qu'un peu d'hésitation pour éliminer le titre d'*Académie de*

(1) Mercure de France, septembre 1721, p. 197.

(2) *Réflexions en forme de dissertation sur le titre d'Académie des Beaux-Arts et sur le nom de Concert* (Mss acad. n° 263, f° 111 et suiv.).

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

Lyon, trop général, et, du reste, utilisé officieusement depuis l'année 1700 ; celui d'*Académie du Concert*, " impropre parce que ces deux noms collectifs signifient chacun une assemblée " ; et celui d'*Académie de musique*, réservé à l'Opéra. On s'arrêta enfin au nom d'*Académie des Beaux-Arts* puisque, parmi les concertants ou les membres honoraires, " il y avait des personnes capables de s'en tirer avec succès dans divers genres ". Argument qui n'était guère péremptoire, mais que devaient fortifier ensuite d'une manière imprévue les destinées de l'Académie naissante.

Ce résumé des discussions autour d'un titre nous a entraîné trop loin, et a révélé déjà une partie de la constitution de la Société. Sur les débuts de l'Académie des Beaux-Arts, nous ne possédons comme renseignements que peu de mots, lambeaux de phrases incidentes dans quelque discours académique. Et il ne faut guère s'étonner du silence des archives là-dessus, puisque cette pompeuse Académie n'était qu'une petite société d'amateurs " qui avaient du goût pour la musique ", " un concert où plusieurs personnes de la ville exécutaient elles-mêmes et s'assemblaient pour se perfectionner dans la musique ", en somme, " de simples amusements (1) ". Ses règlements étaient vraisemblablement analogues aux statuts publiés en 1724, et que nous reproduisons au début du chapitre III. L'administration était confiée à un groupe d'*Officiers* portant les titres de Directeur, Inspecteur, Bibliothécaire, Trésorier, Syndics et Secrétaires (2). Les membres de la

(1) *Notice sur l'origine de l'Académie de Lyon* (Mss acad. N° 157, f° 130). — *Mémoire pour Mgr le Procureur général du Parlement* (Id. f° 96). — *Mémoire pour l'enregistrement des Lettres-patentes de la Société Royale de Lyon* (Archives départementales, D. 448).

(2) A partir de l'année 1742, et jusqu'en 1774, les Almanachs de Lyon contiennent la liste des Officiers du Concert ; nous y renvoyons ceux de nos lecteurs que pourrait intéresser cette nomenclature. Certaines pièces d'archives nous donnent le nom des Officiers pendant quelques années avant 1742. En 1718 : Connelere, trésorier ; et Bergiron du Fort Michon, bibliothécaire. En 1724 : de la Frasse de Seynas, directeur ; Girard, inspecteur ; Doüet l'aîné, trésorier. En 1726 : de la Frasse de Seynas, directeur ; Michon et Girard, secrétaires ; Michel, Palerne, Barailhon, Christin, Boesse, officiers. En 1727 : de la Frasse de Seynas, directeur ; Quinson, trésorier ; Michel, Christin, Roch, Boesse de la Choule, de Parvilly, Massara, Michon, Bol-

Société se divisaient en Académiciens honoraires ou ordinaires et associés. Les Académiciens associés étaient " ceux qui, ayant des talents pour la musique, ne contribuaient pas à la dépense du Concert et n'en recevaient pas de rétribution (1) ". Les Académiciens ordinaires payaient une cotisation annuelle pour l'entretien de la Compagnie. Un bon nombre, du reste, des Académiciens ordinaires — Bergiron lui-même portait ce titre — prenaient part à l'exécution de la musique.

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

La salle des réunions était sur le quai St Clair, qui ne ressemblait nullement à la belle promenade ombragée d'aujourd'hui (2). Les réunions n'étaient pas quotidiennes en dépit de la poétique description de l'académicien Bordes, que Bergiron, en 1714, devait mettre en musique (3), et que nous reproduisons ci-dessous :

*C'est ici * qu'à l'envy les filles de Mémoire*
Rassemblent chaque jour leurs plus chers favoris ;
Des sons les plus touchans ils disputent le prix
Et leur plaisir sert à leur gloire.
*Que ces lieux * désormais soient le sacré Vallon,*
Ces bords les rives du Permesse...

* La salle de l'Académie des Beaux-Arts.

* La salle est sur le quay St Clair, sur les bords du Rhône

La réalité devait être assez différente de ce gracieux tableau. Il est permis de supposer que " les plus chers favoris des filles de Mémoire " ne devaient pas toujours réaliser les " sons les plus touchants ", et, en l'absence de tout document contemporain,

lioud de Fétan, Terrasse, Maindestre, officiers ; En 1748 : Girard, Mayeuvre père et fils, Chanorier, Christin, Posuel de Verneaux, Massart, Cannac fils, Pernon fils, Chalut de la Croisette, Claret de la Tourette, Dutrieu, Siran, Chappe, Rousset de Saint-Eloy.

(1) *Changement proposé du nom d'académicien honoraire...* Mémoire lu par Christin à l'Académie des Beaux-Arts, le 4 septembre 1743. (Mss acad. n° 263, f° 148).

(2) Nous n'avons pu déterminer l'emplacement de cette salle de concert. Dans son *Histoire du Quai St Clair* (Lyon, 1883), Th. Aynard n'en parle pas.

(3) V. plus loin : *Impromptu* pour Mgr le Maréchal de Villeroy. — Dans son *Histoire Littéraire de la ville de Lyon* ; Lyon, 1728-1730, Tome II, p. 837, le Père de Colonia dit simplement que les Académiciens " s'assemblaient plusieurs fois la semaine " (L'article concernant l'Académie des Beaux-Arts avait été rédigé par Christin lui-même qui en donna lecture à ses collègues dans la séance du 11 juillet 1736). Les Académiciens devaient donc, aux débuts de leur Société comme plus tard, donner un seul concert par semaine préparé par une ou deux répétitions.

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

nous ne pouvons que nous représenter les premiers concerts de l'Académie d'après ceux que nous offrent, au XXe siècle, les sociétés symphoniques d'amateurs, plus soucieuses de " leur plaisir " que de " leur gloire ". Dès le début, à vrai dire, quelques musiciens de profession s'étaient joints aux nobles académiciens ; ils n'étaient du reste pas des gagistes, et ils ne se distinguaient pas en principe des académiciens " associés ". A ces professionnels devaient être confiés les soli et les parties essentielles des symphonies, tandis que la masse des amateurs se chargeait surtout des parties de remplissage, appelées aussi parties médiantes, moyennes, ou fiches, et dont l'importance semblait si minime qu'elles n'étaient pas portées sur les partitions, et que leur réalisation était laissée au goût des copistes. Ainsi était certainement justifiée d'avance la remarque piquante et d'apparence naïve de Rousseau : " Ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins ".

Il n'est pas impossible, malgré l'absence de documents précis, de se représenter la composition de cet orchestre d'amateurs. Si les parties séparées d'orchestre de la bibliothèque du Concert, sauf pour deux ou trois œuvres, ont complètement disparu, de leur dépouillement nous n'aurions pu rien conclure concernant cette composition, car les arrangements des diverses parties devaient se faire aux répétitions mêmes et d'une manière très libre : les violes les plus diverses et les plus désuètes pouvaient trouver leur place dans le cadre des violons et des violoncelles ; les guitares et les luths pouvaient doubler lourdement la partie de basse du clavecin ou des théorbes, d'autant plus que la contrebasse n'était pas encore d'un usage courant. Les aigres mandolines elles-mêmes que les nombreux Italiens de Lyon avaient dû importer bien avant la grande faveur du laid instrument vers 1760, pouvaient à l'occasion renforcer les " dessus ". Tout porte à croire que les violons étaient très peu nombreux. Lecerf de la Viéville écrivait, au début du XVIIIe siècle (1), à propos du violon : " Cet instrument n'est pas noble en France.... On voit peu de gens de condition qui

(1) *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (1705).

en jouent et beaucoup de bas Musiciens qui en vivent. Mais enfin un homme de condition qui s'avise d'en jouer ne déroge pas...." Un autre musicien, en 1740, estimait aussi que " le ton élevé et le son éclatant du violon ne sentent point du tout sa personne de qualité, ni une éducation noble " (1). Une lettre trouvée dans les archives académiques nous apprend d'ailleurs que, aux débuts de l'Académie de Bordeaux, fondée sur le modèle de celle de Lyon, on ne trouvait pas un seul violoniste capable de jouer de la musique italienne ; à Lyon, n'en était-il pas ainsi ? Cette même lettre, écrite par Sarrau, secrétaire de l'Académie de Bordeaux (2) à Christin, nous révèle aussi que ce dernier jouait du pardessus de viole. Voici d'ailleurs ce document dont l'intérêt est assez grand pour la comparaison du violon et du pardessus de viole :

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

" Monsieur, je n'ai pas oublié votre nom parmi ceux de M^rs^ vos confrères qui me firent l'honneur de m'écrire en 1713. J'appris alors avec grand plaisir l'établissement de votre académie qui servit d'exemple à celles qui furent établies bientôt après, dans presque toutes les villes du royaume.

" L'inclinaison que j'ai toujours eu pour la musique italienne m'a fait jouer du dessus de violle dans un temps où nous n'avions pas à Bord^x^ un seul joueur de viollon en état de l'exécuter. J'ai regretté la perte de ce temps-là où j'étois encore assez jeune pour me former au viollon, instrument supérieur à tous égards à celui que vous et moi exerçons. Mais son rapport avec la basse de violle dont j'avois appris à jouer de feu Mr Marais dès l'année 1701 me donnant quelque facilité, je m'y engageai insensiblement. Je n'ai jamais eu d'autre vue que celle d'imiter l'effet du viollon. C'est, je crois, le seul guide qu'on puisse prendre pour porter notre pauvre instrument au-delà de ses étroites bornes. Vous me paraissez bien au fait de ce qui concerne ces deux instruments et j'adopte toutes vos

(1) Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel.* — Cette distinction de caste entre les violes et les violons est signalée dès le XVIe siècle par le musicien lyonnais Philibert Jambe-de-fer dans son *Epitome musical* (Lyon, Dubois, 1556) : " Les violes, dit Jambe-de-fer, sont celles desquelles les gentilhommes, marchants et autres gens de vertu passent leur temps, tandis que le violon sert à la dancerie commune. " Cf. Georges Tricou, *Philibert Jambe-de-fer*, dans la *Revue Musicale de Lyon* du 15 mai 1908.

(2) *Mss acad.* n° 267, I, p. 280. Lettre datée de Bordeaux, 12 août 1738. — La bibliothèque de Bordeaux possède plusieurs dissertations et discours manuscrits de Sarrau sur la musique, 1713-1720 (Mss n° 828, I et XVI).

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

idées. En voulant vous instruire, Monsieur, je vous dois l'obligation de m'avoir instruit.

" Je suis seulement d'un avis différent du vôtre pour la position de la main. Puisque l'on joue avec facilité à double corde sur le viollon, pourquoi ne pas nous servir du même ordre des doigts sur le manche de notre dessus de violle, ce qui nous donne un doigt de plus. Il semble même que le peu d'intervalle des touches doit l'exiger pour ne pas tout ramasser la main. Mon instrument est un dessus de violle monté en pardessus. Il est de Paris par Bongard en 1665. La distance du chevalet au sillet est de douze pouces une ligne $^1/_2$. Il a un son assez fort et gracieux. Il peut se détendre comme un viollon ordinaire....."

Le pardessus de viole, instrument noble, était certainement plus en faveur que le violon " de basse condition " (1); il ne céda la place à ce dernier qu'à la fin du XVIIIe siècle. Vers 1760, la plupart des professeurs de violon de notre ville enseignaient en même temps le quinton, et, en 1780, on trouve encore des professeurs de cet instrument. (2) Les violes d'amour et les violes de gambe étaient peut-être plus nombreuses que les instruments modernes correspondants ; toute la famille des violes ne devait-elle pas avoir la préférence d'amateurs peu entraînés, à qui des " touches " fixes permettaient de jouer juste ? La vielle, enseignée aussi jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et dont la vogue causa la transformation ou plutôt la destruction de tant de luths, pouvait-elle aussi renforcer quelque partie d'orchestre ? Les flûtes étaient en grand nombre (3) : flûtes à bec, d'un jeu aisé, (4) ces " flûtes

(1) H. LE BLANC, *Défense de la basse de viole.*

(2) Almanachs de Lyon au XVIIIe siècle.

(3) La partition d'une des œuvres écrites pour l'Académie vers 1718 (motet *Notus in Judæa* de l'archevêque de Villeroy), comporte deux parties de flûtes écrites chacune pour plusieurs instruments, plus une partie pour violons et flûtes ; il y avait donc alors au moins trois " pupitres " de flûtes.

(4) J. J. Rousseau, en 1769, jouait encore de la flûte à bec. Il le déclare dans une lettre du 19 septembre 1769, adressée à son amie Mme Boy de la Tour, alors à Lyon. Il la prie de lui procurer soit un clavecin en location pour six mois, soit un violoncelle, soit un cistre, soit, comme pis-aller, une flûte à bec (*Lettres inédites de J. J. Rousseau* publiées par H. de Rostchild, Paris 1892). Les *Petites Affiches* de Lyon, par les offres d'instruments, à vendre " de rencontre," nous montrent qu'au milieu du XVIIIe siècle, les flûtes à bec étaient encore d'un usage courant.

douces " de l'orchestre de Lully, et flûtes traversières, plus récentes, se disputant la première place. A côté des hautbois, des bassons et des cors de chasse, on voyait, si nous nous en rapportons au frontispice d'une des publications de l'Académie (1), le serpent dont, cinquante ans plus tard, l'*Encyclopédie* vantera encore le bel effet et les sons singuliers qui tiennent à la fois du cor et du basson. La musette certainement complétait le groupe des instruments à vent, la musette dont les partisans étaient nombreux dans la ville où fut publié l'intéressant *Traité* de l'avocat Borjon de Scellery (2). Cet auteur n'écrivait-il pas en 1672 : " Le sieur Lissieux qui, depuis quelques années s'est étably à Lyon, en construit [des musettes] avec beaucoup de propreté et de justesse, aussi bien que de toutes sortes d'instruments à vent. Je n'en connois point qui approche davantage de l'adresse des sieurs Hotteterre. Les sieurs François et Lambert fils font tous les jours dans la même ville de bons Escoliers ". (3) Quelques-uns des " Escoliers " de 1672 faisaient peut-être partie de l'Académie ; du reste, au XVIIIe siècle, la musette, comme toutes les bergeries, jouissait partout d'une grande vogue. (4)

Un autre instrument oublié apparaissait dans les concerts de l'Académie. C'est la légendaire trompette marine, chère à Monsieur Jourdain, chère aussi à un musicien inconnu, Jean-Baptiste Prin. Grâce à un précieux manuscrit que nous avons eu la bonne fortune de retrouver et que nous avons publié tout récemment (5), nous savons de façon certaine que la trompette marine était très répandue à Lyon à la fin du XVIIe siècle et au commencement du

(1) *La Chasse* (V. page 45).

(2) [Borjon de Scellery], *Traité de la Musette ;* Lyon, Jean Girin et Barthélemy Rivierre, 1672.

(3) 1ère partie, p. 39.

(4) Borjon, dans son traité, cite des facteurs de musettes à Mâcon et à Bourg-en-Bresse. Sur la vogue de la musette, v. M. Brenet, *Les Concerts en France....* p. 211. — H. Lavoix, *Histoire de l'instrumentation ;* Paris, Firmin-Didot, 1878, p. 118.

(5) *Mémoire sur la Trompette Marine....* par J. B. Prin, Maître à dancer de Paris et Musicien de la Ville de Strasbourg.... (Strasbourg, Janvier 1742, Ms. in-f° obl.) publié dans le *Bulletin français de la Société internationale de Musique* (n° du 15 Novembre 1908).

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

XVIIIe. Dès le XVe siècle même, ce vieux instrument servait à la distraction des châtelaines du Lyonnais et de la Bresse. Prin, qui était venu à Lyon comme danseur lors de la fondation de l'Opéra en 1688, avait, comme tant d'autres, inventé un chevalet merveilleux qui donnait au fameux monocorde " la force d'une trompette de bouche, la douceur d'une flûte et l'harmonie d'un clavecin." Selon sa méthode, les luthiers Goutenoire, Seraillac et Imbert en avaient construit un grand nombre, et la trompette s'était ainsi répandue. Elle remplaçait parfois la trompette de cuivre, et, lorsque Prin, en 1742, fit don à " Messieurs les Académiciens du Célèbre Concert de la Ville de Lyon " de son traité et de son instrument, il joignit à l'envoi plusieurs recueils d'airs de trompette extraits des opéras de Lully pour servir aux concerts lyonnais. Lui-même fit entendre sa " trompette aimée " à l'Académie, où bien d'autres fois les " bruits de guerre " furent réalisés par des mains de femmes sur le grand monocorde, si peu guerrier.

L'orchestre était complété par quelques instruments à percussion ; peut-être une timbale ; peut-être aussi un tambour, ainsi que le montrent deux œuvres de Bergiron où la musette doit alterner, selon le poème, avec les hautbois, les tambours, les trompettes (1).

Quant aux chœurs, ils ne devaient être que très médiocres. Un auteur du dernier siècle prétendait, il est vrai, que " Lyon est une des villes de France qui a produit dans tous les temps le plus de personnes de l'un et l'autre sexe, douées de l'avantage d'une belle voix " (2). Il nous est bien difficile de partager une telle opinion : tout le monde sait que les belles voix sont rares à Lyon, et que notre climat leur est très défavorable. Que d'artistes ne purent le supporter ! On verra plus loin l'histoire de la célèbre Fel qui, engagée au Concert pendant l'hiver 1771-72, dut résilier aussitôt son engagement à cause d'un " rhume opiniâtre " provoqué par les brouillards. Tout le monde sait aussi quelle difficulté éprouvent les sociétés chorales lyonnaises à recruter leur personnel.

(1) V. plus loin l'*Impromptu* et *la Chasse*.
(2) Fortis : *Voyage pittoresque et historique à Lyon*... Paris, 1821.

Du moins, les choristes amateurs du XVIIIe siècle connaissaient-ils mieux la musique ?..... FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

A la tête de ces troupes bien disparates et recrutées tant bien que mal dans la haute bourgeoisie, la noblesse et le clergé, se plaça, dès le début, le jeune et ardent Bergiron du Fort-Michon. C'est du moins ce qui résulte d'une note parue dans le *Mercure de France* au mois de février 1730. En 1729, il fut publié à Lyon un recueil de cantates françaises sous le nom de M. B*** de Briou (1) ; en annonçant l'édition de cet ouvrage, le *Mercure* écrivait :

" M. Bergiron de Briou, l'un de ceux qui ont le plus contribué à l'établissement de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon, et *qui a conduit les Concerts pendant six années entières, avec autant de succès que s'il étoit musicien de profession*, vient de donner au public un *Recueil de Cantates françaises* de sa composition qu'il a fait graver..... Les paroles de cet

(1) Un exemplaire de ce recueil de cantates existait dans la bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts ; nous ne l'avons pas retrouvé. Mais M. Michel Brenet a bien voulu relever pour nous le titre exact sur l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale (Vm 7,261). Le voici :

" Cantates françoises à voix seule avec symphonie et sans symphonie mises en musique par M. B*** de Briou. Prix sept livres dix sols en blanc. Gravées par J. L'Hoste. Se vendent à Lion chez le Sr Thomas Marchand épicier à la grand rüe Mercière près de St Antoine Et à Paris chez le Sr Boivin, m^d rue St Honoré à la Règle d'Or. Avec Privilège du Roy. " (In f° 92 p. et 2 ff. n. ch.)

Ce recueil comprend : *Les Sirènes, le Supplice de Cupidon, le Songe d'Anacréon, Narcisse, le livre d'Orphée en Astre*, et une ariette détachée : *Bacchus et l'Amour*. Un exemplaire manuscrit du *Supplice de Cupidon* avait été fait par Christin, et est conservé dans la bibliothèque (Christin l'avait porté simplement sous le nom de " M. Bergiron.")

Le privilège porte : " Par grâce et privilège du Roi, donné à Versailles le 11 Aoust 1729, signé Sainson, Il est permis au sieur B*** de Briou de faire graver et imprimer ses pièces de musique tant vocales qu'instrumentales avec une ou plusieurs parties, de les vendre et débiter au public et ce durant le tems et espace de six années. "

Eitner mentionne ce livre de cantates sous le nom de *Briou*. C'est également sous ce nom qu'est enregistré le privilège de librairie : " 17 août 1729. Privilège général pour six ans, du 11 août 1729, au s^r de Briou pour plusieurs cantates de sa composition. " (Cf. Brenet *La Librairie musicale* etc.... dans le Recueil trimestriel de l'*Internationale Musikgesellschaft*, tome VII, p. 432).

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

ouvrage sont de différents auteurs. Il y a plusieurs sujets qui n'ont jamais été traités en Poésie de ce genre-là (1) ".

Bergiron de Briou et Bergiron du Fort-Michon ne font qu'une personne, ainsi que le montrent quelques-uns des états-civils de la famille Bergiron (2). Ce nom de *de Briou*, rarement employé et dont nous ignorons l'origine, était presque un pseudonyme pour l'avocat mélomane à qui sa grave profession ne permettait guère de publier sous son nom ordinaire des compositions musicales.

Ainsi, l'Académie des Beaux-Arts était tout à fait une société d'amateurs ; d'ailleurs elle n'était pas assez riche, à son début, pour rétribuer des musiciens de profession et surtout un batteur de mesure. Les concerts se donnaient donc, comme nous l'avons dit, dans une sorte d'intimité. L'Académie était un salon musical où l'on n'admettait que " quelques Etrangers en petit nombre et la compagnie d'une seule personne de la Ville avec chaque Dame de l'Académie " (3). Les séances devaient réunir moins de cent amateurs, y compris les symphonistes et les chanteurs.

La tâche de Bergiron n'était pas facile ; ces instrumentistes très médiocres, parfois très ignorants, manquaient certainement et de docilité et de souplesse ; avec quelle violence leur chef n'était-il pas obligé de frapper du pied le sol et de marquer, à l'aide d'un rouleau de musique tenant lieu de baguette, les temps d'une mesure dont certains exécutants se souciaient peu ! Et que de temps perdu avant de commencer le concert ou les répétitions, dans les conversations particulières commentant les événements du jour, les faillites successives des directeurs de l'Opéra de Lyon, les

(1) *Mercure*, février 1730, p. 335.

(2) Acte de décès de Bergiron père (2 mai 1731) : " Sr Antoine Bergiron, seigneur du Fort Michon et *de Brioux*, gentilhomme de la vénerie du Roy ". — Acte de baptême du fils de Nicolas Bergiron (20 Août 1732) : " Jean-Marie, fils de noble Nicolas-Antoine Bergiron, Seigneur du fort Michon et *Debrioux*. " *(Registres paroissiaux de St Pierre et St Saturnin)*. — Bergiron épousa, en 1722, Jeanne de Thibault de Pierreux (famille beaujolaise) et n'eut d'elle que le fils indiqué ci-dessus, qui mourut le 8 avril 1741. *(Id.)*

(3) *Mercure*, Septembre 1721, p. 197.

liaisons des belles artistes avec les plus graves magistrats de la cité, la crise monétaire, la banqueroute du Consulat, la misère du peuple et les défaites des armées du Grand Roi : toute la brûlante actualité. Le salon artistique de l'Académie, en réunissant une société nombreuse et désœuvrée, ne favorisait-il pas aussi les galantes causeries, les ébauches de romans ; si les chœurs " partaient " mal, c'est que quelques choristes oubliaient la musique en contant fleurette à leurs voisines, ou traduisaient en simple prose les amoureuses fadeurs d'un livret de Quinault. Les concerts n'étaient pas alors, comme ils le sont devenus, des *offices* artistiques, quasi religieux. On ne considérait pas la musique comme une chose grave ou comme " une matière bien relevée (1) ". Elle n'était qu'un passe-temps élégant et honnête, un art et un plaisir galant. Il convenait donc de ne pas apporter à son exécution une gravité excessive, une attention trop minutieuse. La symphonie, " partie la moins essentielle de la musique ", était surtout négligée, car le chant était tout, " l'orchestre n'existant que par accident (2) ". Et quelle cacophonie prolongée dans l'accord des instruments prenant le ton du " choriste " ! " Que dire, écrivait trente années plus tard un amateur lyonnais, que dire de la longueur excessive du temps employé à l'accord ? de ces préludes sans fin où les symphonistes, chacun sur un mode différent, fatiguent l'auditoire par leurs essais, et lui font acheter bien chèrement le plaisir qu'il attend ? (3) " Peut-être l'exécution d'une œuvre nouvelle était-elle parfois interrompue parce que des Lullystes intransigeants, champions de la simple et claire musique française, se refusaient — et pour cause ! — à exécuter une partie difficile, sous le prétexte honorable qu'ils ne sauraient prendre part à l'interprétation de musiques laides, bizarres et triviales, que le bon goût désapprouve, de musiques, pour tout dire, *italiennes*. Et c'étaient vraisemblablement alors des discussions sans fin dans le genre de celles dont

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

(1) *Mercure*, août 1726.
(2) Lecerf de la Viéville : *Comparaison.....*
(3) L. Bollioud-Mermet : *De la corruption du goust dans la musique françoise ;* Lyon, de la Roche, 1746.

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

Lecerf de la Viéville de Fresneuse nous a laissé un intéressant spécimen dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, et dont l'écho nous est aussi parvenu dans l'ouvrage de notre compatriote Louis Bollioud-Mermet, cité ci-dessus. Ne peut-on imaginer même l'Académie divisée, dès ses débuts, en deux clans irréductibles : d'une part lullystes exclusifs, d'autre part modernistes, partisans des Italiens ou de Campra, qui s'efforçait " de mêler avec la délicatesse de la musique française la vivacité de la musique italienne " (1). Ces musiciens avancés devaient se transformer bientôt en ramistes ou " ramoneurs ". Lutte éternelle qui se reproduit à chaque époque entre les partisans de l'art d'hier et ceux de l'art du jour ou du lendemain, et au cours de laquelle sont sans cesse reproduits les mêmes arguments ; lutte qui ne dut pas être moins vive à Lyon qu'à Paris, si nous nous en rapportons à la violence des combats artistiques récents qui mettaient et mettent encore aux prises wagnériens et défenseurs de l'ancien répertoire, et qui vont se renouveler entre les wagnériens, novateurs d'hier devenus réactionnaires, et les debussystes. Lutte certaine en raison de l'esprit conservateur de nos concitoyens que devaient effaroucher les audaces d'un répertoire ne se réduisant pas aux nobles opéras de Lully, et l'initiative intelligente du jeune directeur de l'Académie.

En ce qui concerne le répertoire musical de l'Académie à ses débuts, nous n'en sommes pas en effet réduit à de simples hypothèses, car nous possédons le catalogue de la bibliothèque de la Société, heureusement conservé dans les Archives municipales, et ce catalogue semble présenter la liste des œuvres à peu près dans l'ordre de leur entrée et de leur exécution. A côté de quelques motets, dont nous parlerons plus tard, et de quelques œuvres de chambre, telles que les " concerts " de Corelli, d'Alberti, ou de Rosenmuller, de Senaillé, l'Académie jouait surtout de la musique française, soit que les directeurs de l'Opéra de Lyon ne se crussent pas gênés par la faible concurrence de cette réunion d'amateurs,

(1) Campra. " Avertissement " du 1er livre de ses *Cantates françaises* (Paris, Ballard, 1708).

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

soit qu'ils eussent cédé le droit de jouer les œuvres contemporaines en vertu d'un traité régulier (1). La première œuvre entrée dans la bibliothèque est le ballet les *Fêtes Vénitiennes*. On sait que ce ballet de Campra avait été créé, avec un énorme succès, à Paris, le 17 juin 1710. Dès l'année suivante, il paraissait sur le théâtre de Lyon avec un succès non moins éclatant (2). En même temps pour compenser sa relative audace, et peut-être pour ménager des susceptibilités redoutables, l'Académie faisait exécuter deux œuvres " classiques ", *Phaéton* et *Atys* de Lully. *Phaéton* avait été le premier opéra joué à Lyon, et il avait tenu la scène à lui tout seul pendant six mois (janvier-juin 1688) ; *Atys*, créé en 1689, n'avait pas eu une carrière moins longue (3). Puis ce fut une nouveauté, les *Amours déguisés* de Bourgeois, qui venait de paraître chez Ballard ; puis deux autres œuvres de Lully, *Acis et Galathée* et *Amadis des Gaules* ; le ballet des *Saisons* de Colasse et Louis Lully; la *Musette de Suresnes* de Gillier ; la *Sérénade* de Campra. Puisque, en raison de leur extrême rareté, aucun des documents concernant le Concert ne peut nous être indifférent, nous noterons le nombre des parties d'orchestre et de chœurs copiées pour l'exécution de ces premières œuvres, ce qui nous permettra du reste de constater que les académiciens ordinaires étaient déjà fort nombreux. *Acis et Galathée*, les *Amours déguisés*, la *Musette de Suresnes*, la *Sérénade*, ne nécessitaient que de quinze à vingt-cinq parties séparées, mais les autres œuvres en exigeaient jusqu'à soixante-trois, ce qui suppose un chiffre énorme d'exécutants, pour le XVIIIe siècle surtout.

A ces grandes œuvres, chantées évidemment " en extraits "

(1) Le livret de *Phaéton*, publié à Lyon chez Amaury, éditeur du *Mercure galant*, en 1688, porte des extraits du privilège de Lully pour la représentation et l'édition, et indique la cession de ce privilège par la veuve Lully à Le Gay, directeur de l'Opéra Lyonnais.

(2) Nous en avons pour preuve le chiffre de la recette produite par la représentation de cet opéra, donnée en faveur des pauvres le 9 mars 1711 : 1.100 livres (Archives de la Charité, E. 312, p. 42).

(3) Archives municipales : Inventaire Chappe, GG,XVI, p. 469, n° 1. V. FERNAND BALDENSPERGER: *Notes sur les débuts de l'Opéra à Lyon* (*Revue Musicale de Lyon* du 14 Octobre 1906).

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

suivant l'habitude du temps, se joignaient de nombreuses cantates qui étaient parfois de véritables opéras en miniature. Les premières acquises furent celles, récemment parues, de Batistin, de Bernier, de Morin ou de Clérambaut. Ces diverses compositions, grandes et petites, permettaient d'utiliser toutes les bonnes volontés dans les chœurs et l'orchestre, et de mettre en vedette de nombreux solistes. Malheureusement nous avons vainement recherché, dans les partitions conservées, l'indication du nom de quelques-uns des chanteurs : les gens du monde qui composaient l'Académie n'avaient pas la sotte habitude d'inscrire leur nom sur les partitions dont ils usaient, et c'est grand dommage pour l'historien (1).

L'œuvre qui porte le numéro 10 dans l'inventaire des pièces françaises à grand chœur et symphonie, mérite une particulière attention. Elle est la première composition de Bergiron du Fort-Michon, alors âgé de vingt-trois ans et demi ; elle est la première aussi des œuvres originales lyonnaises, et elle marque enfin une date dans l'histoire de l'Académie des Beaux-Arts.

Le Maréchal de Villeroy, le grand favori de Louis XIV, le protégé de Mme de Maintenon, venait de se rappeler subitement, au cours de sa vie à Versailles, qu'il était gouverneur de notre ville, ou selon le mot très juste de Saint-Simon, qu'il était le " roi de Lyon ". Une émeute suscitée par des bouchers venait d'éclater. Le Maréchal jugea sa présence indispensable au salut de la ville. Il arriva, à vrai dire, quand tout était fini..... On ne lui en fit pas moins une admirable réception (2).

L'Académie devait se distinguer au milieu des fêtes organisées à l'occasion de cet heureux voyage ; par ses brillantes relations et

(1) Cependant, dans une partition manuscrite d'*Idas et Doris*, datée de 1715, et écrite par un nommé du Breuil sur un poème de Fessard, avocat au Parlement, nous avons trouvé les noms de Mme Borne, de Mme Perrodon et de Melle Verdier. Cette partition, évidemment composée pour mettre en vedette de nombreux chanteurs, nécessite, outre les chœurs, dix solistes : une haute-contre (ténor), deux basses, et sept dessus (soprani).

(2) Cf. H. Morin-Pons, *les Villeroy* (discours de réception à l'Académie de Lyon, 21 décembre 1861). Dans ce discours, Morin-Pons signale l'*Impromptu*, mais sans parler de la musique.

son noble recrutement, elle mérita l'insigne faveur et la grâce d'être placée sous la protection du tout-puissant Maréchal, Duc et Gouverneur. FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

C'est pour cet éminent protecteur qu'un divertissement fut rimé par Bordes (qui n'a rien de commun avec le prosateur et poète Charles Borde, ami, puis adversaire de J. J. Rousseau, dont nous parlerons dans la seconde partie de cet ouvrage). C'est aussi à cette occasion qu'eut lieu la première peut-être de ces rares conférences littéraires qui, dix ans plus tard, devaient servir d'argument pour l'obtention de Lettres-patentes. Dans les différents mémoires rédigés à l'occasion de ces Lettres-patentes, revient sans cesse, en effet, cette affirmation : " L'Académie des Beaux-Arts, dès 1713, fut formée par des amateurs de la poésie, de la musique et des beaux-arts qui tinrent des assemblées et des conférences. Ils composaient des paroles, les examinaient, les mettaient en musique, et exécutaient eux-mêmes. Il subsiste un cahier, imprimé en 1714, des paroles et de la musique d'un divertissement que cette compagnie donna à M. le Maréchal de Villeroy " (1). L'œuvre poétique de Bordes fut donc examinée et approuvée par les académiciens, puis confiée à Nicolas Bergiron du Fort-Michon pour être mise en musique. Poème et partition ont été conservés. Nous avons vu plusieurs exemplaires du livret, notamment aux Archives municipales, dans le dossier de l'Académie, et dans le fonds Coste de la grande Bibliothèque. En voici le titre :

" Impromptu divertissement en musique, pour Mgr le Maréchal duc de Villeroy, gouverneur de la Ville de Lyon, et des Provinces du Lyonnois, Forests, et Beaujollois, Protecteur et Chef de l'Académie des Beaux-Arts établie à Lyon. Chanté en sa présence dans la même Académie le 1er août 1714. La musique est de la composition de M. B**** du F* M**, académicien ordinaire, et les paroles sont de M. B**, académicien associé " (2).

La partition autographe de Bergiron porte le même titre,

(1) V. Série de pièces aux Archives départementales, D. 448.

(2) Lyon, André Laurens, seul imprimeur ordinaire de la Ville. MDCCXIV. (in-4° de 11 p.)

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

mais avec une indication plus explicite des auteurs : " La musique est de M. Bergiron du Fort-Michon, et les paroles sont de M. Bordes, tous deux académiciens ".

Le poème de Bordes ne sort pas de la banalité et de la platitude courtisanesque des pièces de circonstance. Il met en scène le Génie de la musique et un de ses suivants, le Rhône, Bellone, une Nymphe, et utilise pour le développement de son action des allusions aux événements contemporains. Nous avons déjà cité le début de la première scène, présentant l'Académie composée des plus chers favoris des Muses; la strophe que nous avons reproduite s'achève par un compliment au Maréchal :

Un héros pour eux s'intéresse
Qu'il soit toujours leur Apollon.

Puis " les symphonies sont interrompues par un bruit de guerre ", et une note nous indique l'allusion au " camp sous Lyon sur les bords du Rhône ". C'est ensuite l'apparition du Rhône, puis des nymphes du fleuve, représentant " les Dames de Lyon qui ont été visiter le camp ". Enfin le concert troublé reprend, sur l'invitation du génie de la musique, pour célébrer le Maréchal " héros redoutable ". Nos ancêtres trouvaient ainsi, dans les plus tristes situations, matière à de galants poèmes.

La musique de Bergiron — œuvre d'un amateur de vingt-trois ans — est fort intéressante. L'écriture en est généralement correcte ; l'instrumentation, très simple, comme celle des œuvres de la même époque. L'orchestre comprend le quatuor avec, naturellement, le clavecin pour la basse continue, et des flûtes, hautbois, bassons. De plus les trompettes interviennent dans les " bruits de guerre ". Les bois se joignent le plus souvent à la masse de l'orchestre ; les hautbois et les bassons dialoguent aussi avec le quatuor ; les flûtes, écrites à deux parties, sont soutenues tantôt par la basse continue, tantôt par les violons seuls en guise de basse. Les chœurs sonnent bien. L'ensemble, malgré la monotonie des rythmes, est assez varié et fort agréable.

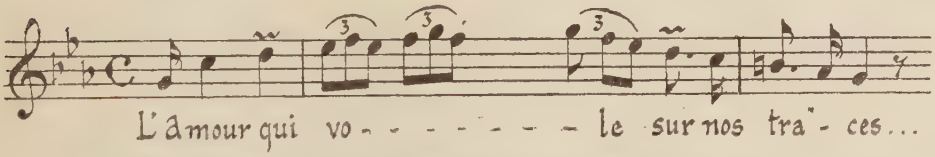
Dans la composition de sa partition, qui semble être originale,

et non composée de " fragments assemblés " (1) le jeune musicien a suivi de très près certains maîtres. L'ouverture est écrite d'après les modèles de Lully ; c'est une ouverture française : thème lent, puis mouvement vif et fugué, et conclusion de quelques mesures lentes. L'ensemble de l'œuvre est fortement imité de Campra. On y remarque même une adroite utilisation de thèmes de ce dernier maître, thèmes transformés et développés. Nous citerons deux exemples du procédé pratiqué par Bergiron.

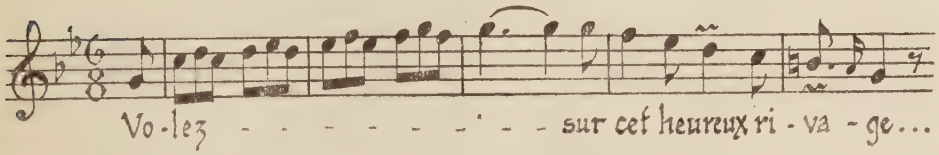
FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

Pour une ariette chantée par la nymphe du Rhône, il emprunte presque textuellement le début d'un air de Campra, et le développe d'une façon personnelle.

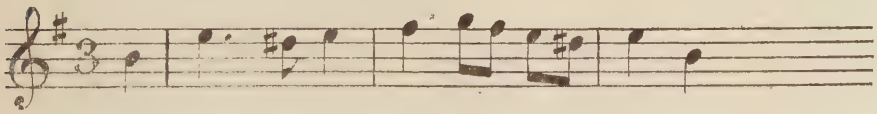
I. CAMPRA : *Festes vénitiennes* (2). Ariette de la Bohémienne.



II. BERGIRON : Ariette de la Nymphe du Rhône (p. 59).



Pour écrire deux de ses danses, *Sarabande* et *Deuxième Menuet*, Bergiron emprunte encore aux *Festes vénitiennes* (Entrée de l'Opéra, Scène II, air de Léontine) la " cellule " suivante, comme nous dirions aujourd'hui :



(3)

(1) Nous n'écrivons pas sans hésitation cette phrase, car, pour affirmer l'originalité d'une telle partition, il faudrait connaître tout le répertoire musical ancien...

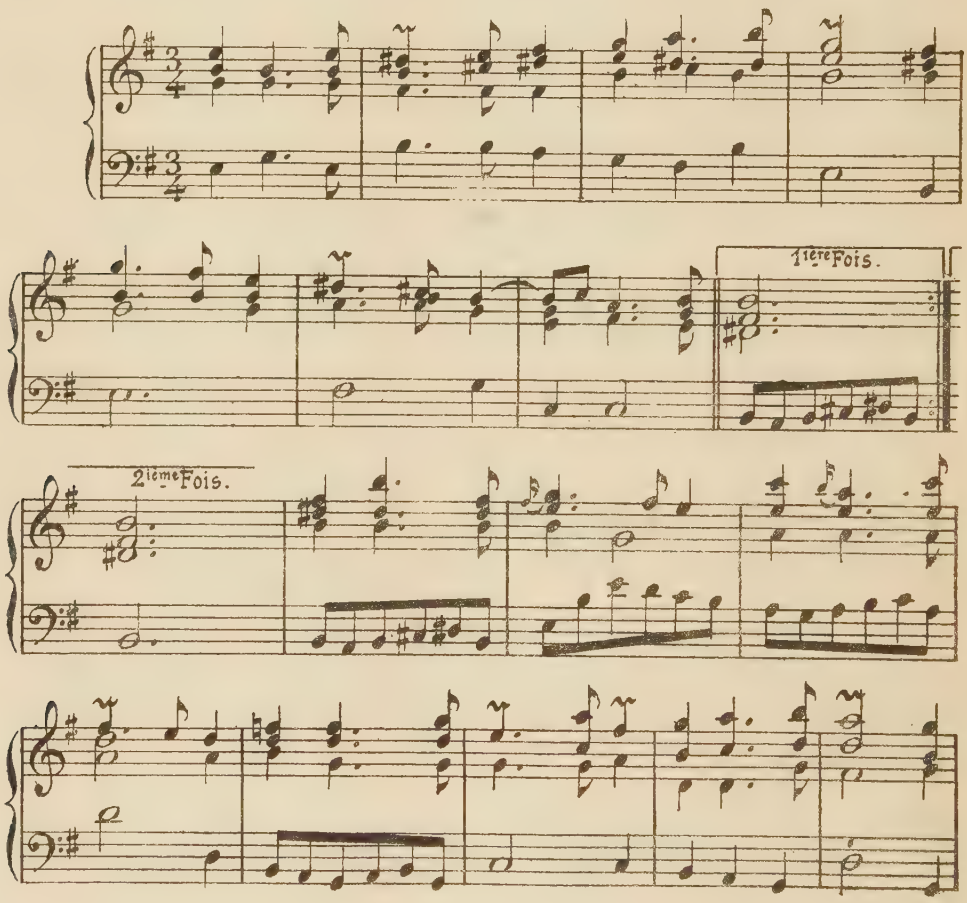
(2) L'ariette de la Bohémienne fait partie de l'*Entrée des Devins de la place St Marc*, qui avait été ajoutée à la pièce en septembre 1710.

(3) Le thème qui débute ainsi est écrit en *ré* mineur.

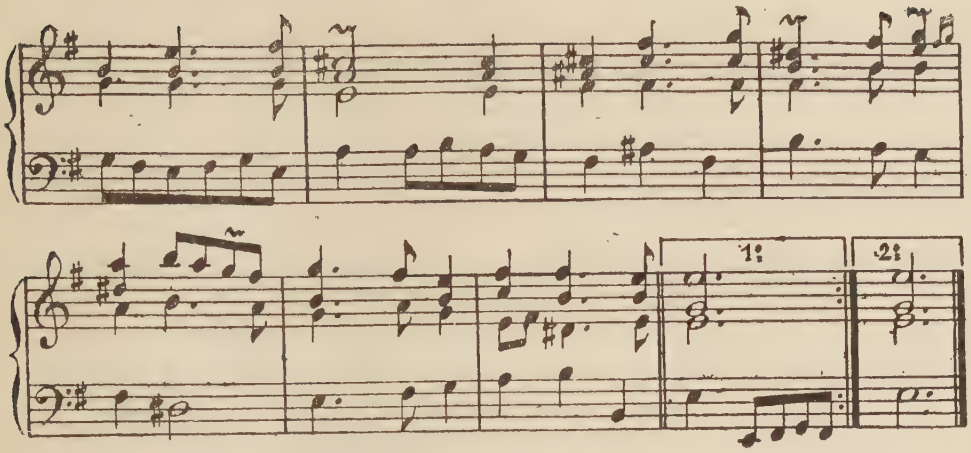
FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

il en modifie le rythme, et en tire les deux jolis morceaux que voici (1) :

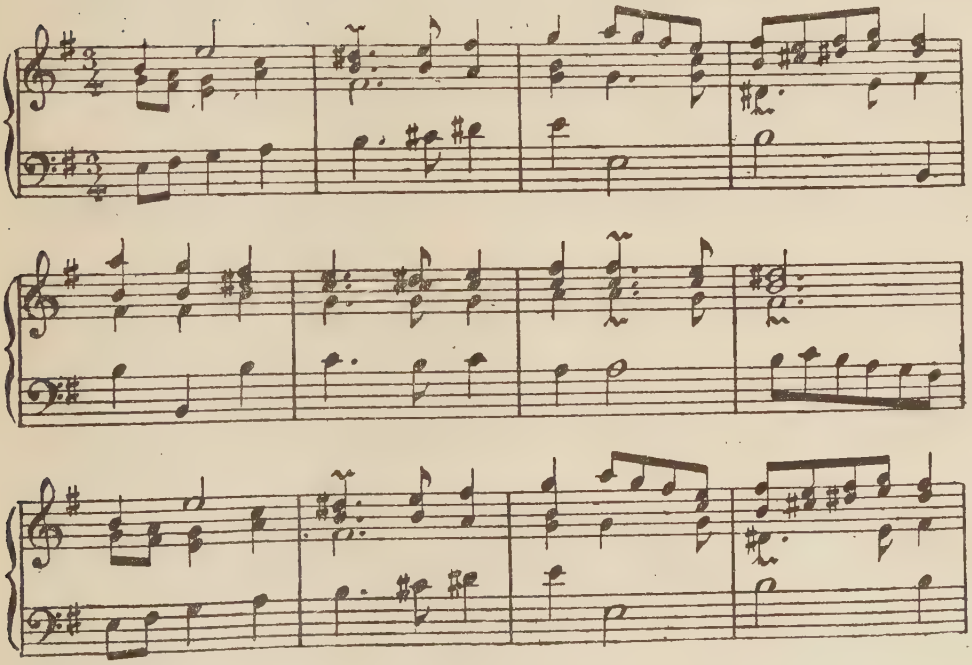
SARABANDE.



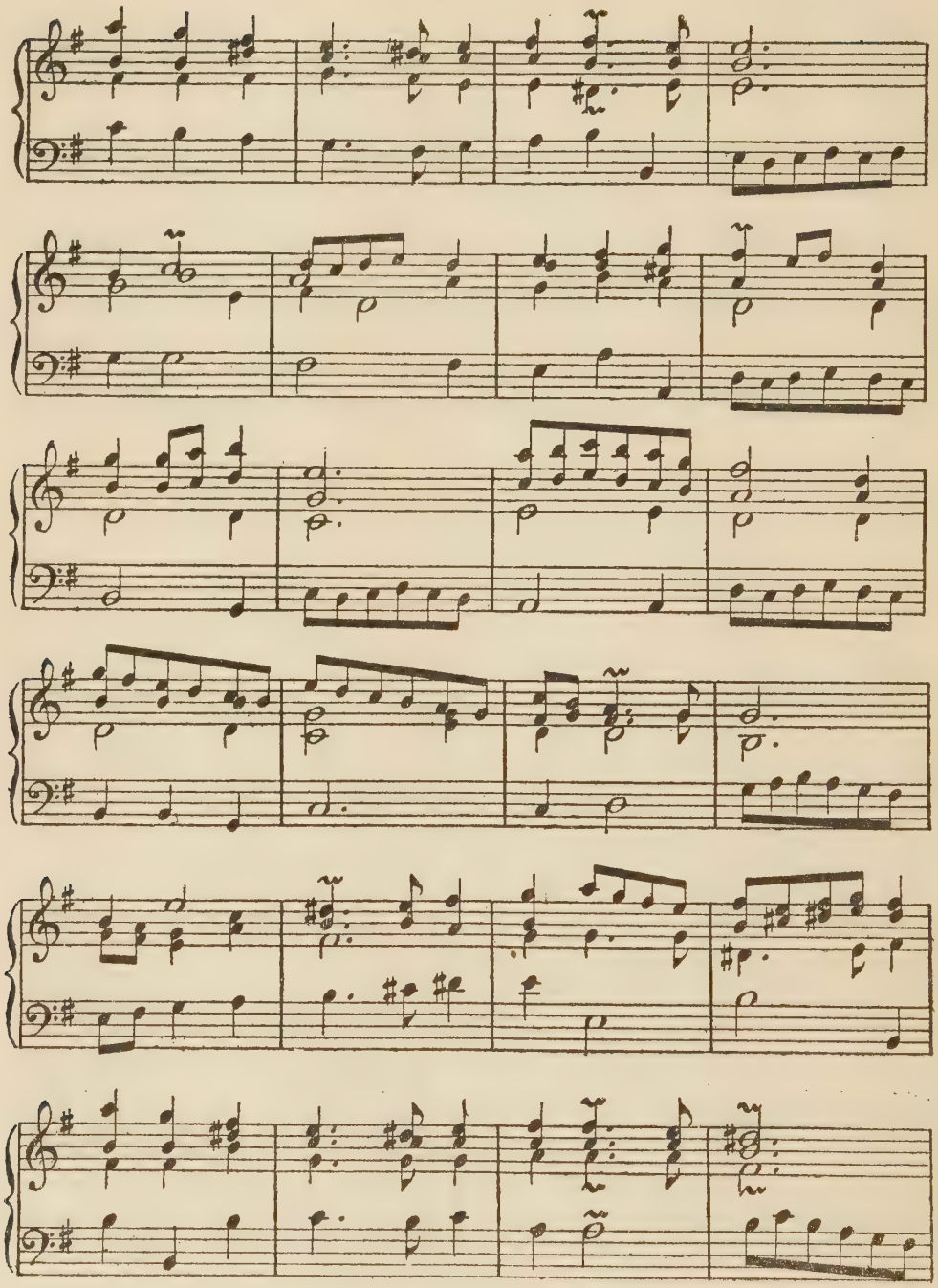
(1) Nous avons transcrit sur deux portées ces danses écrites à quatre parties. Nous n'avons pas cru excessif de donner une place si grande à des fragments qui servent en quelque sorte à présenter musicalement le fondateur et premier chef d'orchestre de l'Académie des Beaux-Arts.

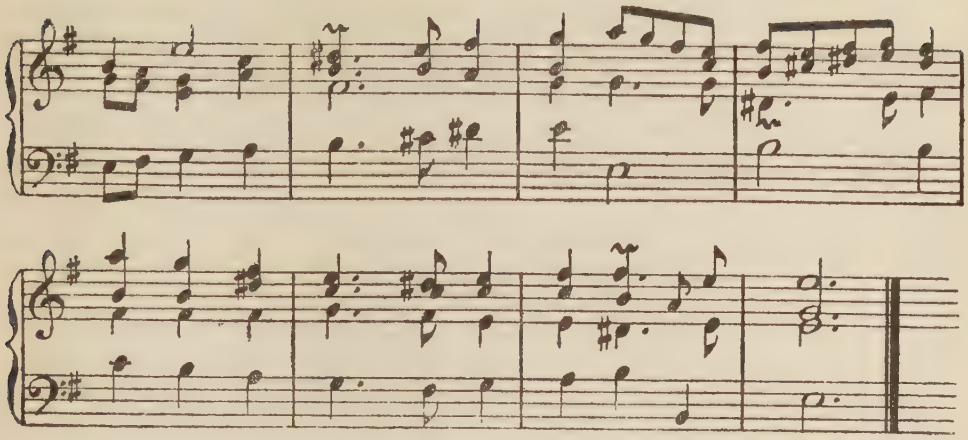


SECOND MENUET.



FONDATION
ET DÉBUTS
1713-1718





La cérémonie musicale faite en présence du Maréchal Gouverneur fut une véritable consécration pour la jeune Académie, qui songea aussitôt à s'organiser d'une façon plus officielle. Elle s'adressa à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres qui, au cours du XVIIIe siècle, eut en quelque sorte le monopole des devises pour les monuments, des inscriptions pour les feux d'artifices, de la rédaction des statuts pour les sociétés diverses.

Le 6 août, une séance ordinaire de l'Académie se tint chez de la Valette, directeur de la Compagnie. Sept membres seulement y assistaient, parmi lesquels le Père de Colonia, et Brossette, le correspondant de Boileau et de J. B. Rousseau. Le procès-verbal de cette séance nous apprend ceci :

" Brossette a dit que depuis peu il s'est formé en cette ville une compagnie de personnes qui aiment la musique, et qui font des concerts réglez tous les Mècredis. Monseigneur le Maréchal de Villeroy, Gouverneur de cette Province, ayant honoré cette assemblée de sa présence, et même ayant marqué qu'il voulait y être agrégé, ces Messieurs ont voulu marquer combien ils étoient sensibles à cet honneur, en donnant à leur compagnie une forme certaine et régulière. Pour cet effet, ils ont pris le dessein de se donner des statuts qu'ils m'ont prié de rédiger. Ils m'ont aussi prié de demander à notre assemblée un nom pour la leur et une devise. La Compagnie a résolu d'y réfléchir, et chacun apportera ses pensées Lundi prochain ".

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

Le lundi suivant, 13 août, deux Académiciens seulement " apportèrent leurs pensées ". Le Père de Colonia souhaitait que le corps de la devise représentât " un essaim d'abeilles qui vole dans une ruche au bruit des cymbales ", et soumettait au choix de ses collègues les épigraphes suivantes :

1. *Concentu ciet harmonico.*
2. *Harmoniæ sic urget amor.*
3. *Sonitum vocemque sequuntur.*
4. *Dulces invitant undique cantus.*
5. *Sonitus ciet undique dulces.*
6. *Dulci concurrunt uudique cantu.*

Un autre académicien, Laisné, proposait de conserver le corps de l'emblême proposé par l'Académie de musique elle-même: un Orphée jouant de la lyre devant un lion qui l'écoute. Autour du dessin, ces mots d'Horace : " Voce feros cultus format ", ou ceux-ci tirés d'Ovide : " Cogitur dulcedine cantus (ou vocis) ".

Dans la séance du 20 août enfin, Brosette lut les statuts et les règlements dont le Maréchal de Villeroy lui avait, dans l'intervalle, confié la rédaction. Qu'étaient ces statuts ? Ils n'ont pas été conservés. Nous savons seulement que le Maréchal tint à les signer lui-même (1). Quant à sa devise, l'Académie des Beaux-Arts eut le bon goût de laisser de côté les emblèmes et les épigraphes proposés par l'Académie des Sciences et Belles-Lettres, et de se contenter d'un cachet assez simple : une lyre et un caducée avec les mots : *Et voce et arte. Acad. Lugd. Nob. Art.* 1713 (2). Nous le reproduisons ci-contre.

Cette protection officielle, cette sorte de déclaration d'utilité publique, ne pouvait que donner un nouvel essor à l'Académie.

(1) *Mercure*, Septembre 1721, p. 197 ; et Mss acad. n° 263, f° 111 et suivant.

(2) Ce cachet, ainsi que des médailles frappées pour l'Académie des Beaux-Arts, a été reproduit par H. Morin-Pons dans sa *Numismatique de l'Académie* (Lyon 1900).

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

L'année suivante, en 1715, elle allait trouver un autre protecteur en la personne du fils du Maréchal de Villeroy, l'abbé Paul-François de Neufville de Villeroy, qui, à la surprise générale, fut nommé archevêque de Lyon. Il n'est pas très facile de se faire une opinion précise sur le prélat lyonnais (1). La basse courtisanerie de ses contemporains de la haute société a fait de lui, comme de tous les membres de sa famille, une manière de héros doué de toutes les vertus. " Il se faisait aimer par son affabilité et la douceur de son caractère, il possédait l'art de parler facilement et avec grâce, se plaisait à obliger les citoyens et à appuyer de son crédit les intérêts de la ville " (2). L'impartialité d'historiens modernes le pare au contraire de bien des vices ; son père lui-même, le Maréchal de Villeroy, le jugeait parfois avec la plus grande sévérité (3). Peu nous importe. Il était en tout cas un esprit cultivé : il se montra le protecteur éclairé et de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres qu'il recevait dans son palais archiépiscopal, et de l'Académie des Beaux-Arts aux exercices de laquelle il prenait part très souvent.

Son entrée solennelle à Lyon, qu'il ne fit que longtemps après sa nomination, au mois de mars 1715, fut marquée par une fête musicale vraisembablement donnée avec le concours des Académiciens. Un document contemporain nous rapporte que, le 17 mars, " Messieurs du Consulat sont allés en corps inviter l'archevêque à se transporter à l'Hôtel de Ville où, après la visite des salles, on lui a offert une collation, accompagnée d'un concert de musique des mieux entendus " (4). Le *Mercure de France*, dans une correspondance de Lyon que nous avons déjà citée (5), nous apprend que " M. l'Archevêque a honoré l'Assemblée, dès qu'il a

(1) V. LÉON VALLAS, *Un archevêque de Lyon compositeur et chef d'orchestre* (*Revue musicale de Lyon*, 18 octobre 1908).

(2) BOLLIOUD-MERMET, *Histoire de l'Académie* (Mss acad. n° 270, p. 37).

(3) Archives municipales, série A. Lettre du Maréchal de Villeroy au secrétaire Perrichon (9 décembre 1715).

(4) MOREL DE VOLEINE, *Petite chronique lyonnaise* d'après une correspondance du XVIIIe siècle (*Revue du Lyonnais* 1852, p. 360).

(5) *Mercure*, Septembre 1721, p. 197.

FONDATION ET DÉBUTS 1718-1718

été Archevêque de Lyon, des mêmes faveurs que M. le Maréchal son père lui avait faites". Monseigneur de Villeroy devait plus tard manifester avec éclat sa sympathie pour l'Académie musicale en prenant part de la façon la plus active à ses exercices. La bibliothèque du concert contenait en effet deux motets à grand chœur et orchestre composés par le prélat (1) qui, très probablement, en dirigea lui-même l'exécution (2).

Nous avons indiqué, au début de ce chapitre, que des ecclésiastiques assistaient aux concerts, au même titre que les laïcs. Nous avons en effet trouvé plusieurs noms de prêtres dans les documents : un abbé Falais, académicien, donna en 1725 à la bibliothèque du Concert une partition de la *Grotte de Versailles* de Lully ; l'abbé de la Croix, obéancier de Saint Just, était académicien en 1721 (3) ; enfin, un motet, joué au Concert à une date indéterminée, était dû à la collaboration de deux membres du clergé, les abbés Garon et Bouzon (4). La présence et l'assiduité de l'Archevêque aux exercices académiques dut engager les clercs à faire partie d'une société mondaine protégée par leur supérieur, généralement très sévère (5).

Peut-être faut-il attribuer aussi—mais ceci n'est qu'une hypo-

(1) Un seul, *Notus in Judæa Deus*, a été conservé. Nous l'avons analysé dans la *Revue Musicale de Lyon* du 18 octobre 1908 (article cité sur Mgr de Villeroy).

(2) Témoignage de Lantin de Damerey dans l'*Académie de musique de Dijon en* 1728, (tome VIII de la Revue *Les Deux Bourgognes*, Dijon, 1838, p. 55) : " Lyon, qui va de pair avec la capitale du Royaume, eut aussi son concert où l'*Archevêque de Villeroy battait*, à ce qu'on dit, *quelquefois la musique.* "

(3) L'abbé Léonard de la Croix, prédicateur du roi, official métropolitain, et chef du chapître de St Just, céda, en 1734, sa dignité à son neveu qui fit partie de l'Académie des Sciences et Belles Lettres. (*Journal de Lyon*, 11 octobre 1786). Il mourut avant 1740. Il n'a rien de commun avec l'abbé de la Croix, chapelain et maître de musique de la Sainte Chapelle du Palais à Paris, cité par M. Brenet (*Les Concerts en France...*)

(4) " *Laudemus viros fortes*, motet à grand chœur par M. l'abbé Garon, mis en symphonie par M. l'abbé Bouzon. " (Ms.).

(5) Par des ordonnances, en 1716 et en 1727, Mgr de Villeroy avait interdit aux prêtres de son diocèse la chasse avec une arme à feu, la fréquentation des cabarets et tavernes, le port de la cravate et des justaucorps de couleur. (Mandements).

Dans d'autres académies provinciales, les clercs et les prêtres eux-mêmes étaient

thèse—à l'influence personnelle de l'archevêque-musicien la très grande importance accordée aux motets—à la " musique latine "—dans le répertoire de l'Académie. Pendant presque toute la durée de la Société des Concerts académiques, l'exécution d'un motet fut de rigueur à chaque séance ; ce qui fit croire à un rédacteur du *Dictionnaire encyclopédique* du XVIIIe siècle que, " par un statut, chaque concert devait finir par un motet à grand chœur " (1). Le prélat-académicien partageait-il l'opinion émise vingt ans auparavant dans un livre édité à Lyon : " Chantez si vous avez de la disposition, écrivait l'abbé Bourdelon ; mais ne chantez jamais rien qui puisse blesser et embarrasser la pudeur de ceux qui vous écoutent, et vous gâter l'imagination.... Ne pourrait-on point trouver le moyen de plaire à tout le monde en chantant, sans être obligé de ne chanter comme on fait que les triomphes de la passion la plus dangereuse, je veux dire de l'amour ? que le public serait redevable aux musiciens et aux poètes, s'ils trouvaient le moyen " (2).

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

Le motet, à vrai dire, tel qu'on le concevait au XVIIIe siècle, n'avait guère de religieux que son texte latin ; le style musical de ces compositions, essentiellement profane, ne différait pas du style de l'opéra. Les modèles en étaient les célèbres pièces de La Lande, écrites pour la chapelle de Louis XIV. Ce qu'étaient ces motets, M. Michel Brenet l'a parfaitement indiqué :

" De l'ancien motet liturgique, ces œuvres n'avaient plus guère conservé que le titre et le langage ; c'étaient de grandes cantates dont les textes — psaumes, hymnes ou proses — étaient divisés, raccourcis ou répétés, selon les exigences de la facture musicale, en fragments successifs et variés, pouvant se détacher, se supprimer, se remplacer à volonté. Une ouverture ou du moins une ritournelle instrumentale précédait un premier grand chœur avec orchestre ; des récits et des duos, accompagnés de solos

parfois engagés comme musiciens appointés : ainsi à Pau et à Moulins, comme l'indiquent certaines pièces d'archives. Cf. L. de la LAURENCIE, *L'Académie de Musique et le Concert de Nantes*, pp. 60-61, et 139.

(1) Un statut de ce genre existait au Concert de Lille (1733). V. LÉON LEFEBVRE, *Le Concert de Lille.*

(2) Abbé BOURDELON, *La belle éducation;* Lyon, Vve Guillemin, 1694 (pages 162-163).

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

de flûte, de violon ou de basse de viole, alternaient avec d'autres ensembles d'allures et de dispositions soigneusement contrastées ; la conclusion était formée de nouveau par quelque imposante réunion de toutes les voix, de tous les instruments. Dans tout le cours de l'ouvrage, la recherche de la variété et celle de la symétrie l'emportaient sur le souci de l'expression, qui se trouvait tantôt solennelle et vaguement religieuse, tantôt délibérément indifférente ; dès que le texte prêtait à un commentaire descriptif, apparaissaient les formules d'usage pour peindre l'image indiquée ; des rythmes de pastorale et des murmures de flûte inclinaient un verset du côté de la bergerie ; ou bien les timbales et les trompettes faisant bande à part et dialoguant avec l'orchestre et les voix, amenaient dans le psaume l'éclat d'une musique guerrière. Les broderies, les agréments, les "pretintailles", se pressaient dans les récits destinés à d'habiles chanteurs. La variation mélodique ornementale remplaçait l'art oublié de développer un thème (1)..."

Ce caractère profane et très extérieur des motets ne frappait pas les amateurs d'autrefois; bien au contraire. C'est ainsi que le Lyonnais Bollioud-Mermet écrivait, en 1746, au sujet des motets de Lalande :

"...Tantôt on entend le pécheur demander grâce : les accents qu'il porte vers le Ciel sont si touchans que le musicien semble pour lors disputer de zèle et de force avec le plus pathétique prédicateur : tantôt l'âme juste répand dans le sein de son Créateur la joie qu'elle a de le connaître, de le servir..... Le musicien réussit si heureusement dans les divers sentiments qu'il peint qu'on l'oublie pour ne plus penser qu'à se livrer aux mouvements qu'il exprime.

"Un récit affectueux pénètre de dévotion ; un chœur également spécieux par la noblesse de son sujet et par l'art avec lequel il est traité, inspire de grandes idées des merveilles du Très Haut, de la gloire des saints, des délices du Ciel. Ici une symphonie hardie et travaillée annonce la colère de Dieu, la terreur de ses menaces, les effets de sa vengeance ; on se sent ébranlé, saisi d'effroi ; là, tout est employé à exalter ses miséricordes ; on est attendri, touché, consolé..... (2)".

Les motets de La Lande ne devaient pourtant pas être les premiers chantés au Concert de Lyon ; deux ou trois furent introduits de bonne heure, mais leur entrée en masse dans la bibliothèque de l'Académie, qui n'en posséda pas moins de quarante-trois, ne date que de leur publication en vingt volumes,

(1) *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 120-121.
(2) *De la Corruption du goust dans la musique françoise.*

après la fondation du *Concert spirituel* de Paris. Le premier motet chanté à Lyon fut *In convertendo* de Campra, pour l'exécution duquel on fit copier quarante-cinq parties ; ce fut ensuite *In te Domine speravi* de Bergiron, que nous n'avons pas retrouvé, *Judica Domine* de Valette de Montigny. Ce Valette de Montigny était-il un compositeur de profession, ou un amateur ? Nous l'ignorons, et nous ne connaissons son nom que par les œuvres manuscrites qu'il dédia à " Messieurs de l'illustre Académie de Lyon " : la bibliothèque du Concert possédait de cet auteur trois motets à grand chœur et un " motet à voix seule accompagné d'une flûte allemande et de deux basses en plusieurs endroits ".

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

Outres ses motets " à grand chœur et symphonie ", on inscrivit au répertoire de nombreux motets à une et à plusieurs voix avec ou sans symphonie, anciens ou nouveaux, de Chelleri, Lotti, Brossard, Morin, Polavoli, Ziani, Clerici, La Touche, Scarlatti, œuvres des styles les plus divers, ignorées aujourd'hui, et dont le nom même de quelques-uns des auteurs est totalement oublié : Peut-être faudrait-il rechercher l'origine de l'introduction de telle œuvre transalpine inconnue, dans les anciennes et incessantes relations des Lyonnais avec les Italiens.....

Comme intermèdes aux motets, aux extraits d'opéra, aux cantates, étaient choisies des "symphonies", c'est-à-dire des pièces quelconques d'orchestre, empruntées à des compositeurs Italiens tels que Vivaldi, Alberti, Albinoni, mais cueillies surtout à travers les opéras de Lully. Un " Recueil de Symphonies de Lully ", faisant partie de la bibliothèque de l'Academie, nous indique nettement ce qu'étaient ces " symphonies " ; ce volume manuscrit contient en effet les ouvertures et les gigues de *Proserpine*, de *Roland*, de *Psyché*, le rondeau de *Phaëton*, la passacaille de *Galathée*, etc.

La musique de chambre proprement dite, comme nous la concevons aujourd'hui, était représentée par quelques pièces instrumentales de Corelli, types des audaces italiennes, de Michel Mascitti (1), violoniste napolitain qui publia à partir de 1708

(1) Sur Michel Mascitti, v. L. DE LA LAURENCIE, *l'Académie de Musique et le Concert de Nantes*, p. 40 et suiv.

FONDATION ET DÉBUTS 1713-1718

huit livres de sonates, " dans le goût français " disait Daquin (1), et qui, selon un poème publié à Lyon, avait su allier le goût français et le goût italien ;

Des deux Muses, Michel allia les douceurs (2).

Quelques sonates pour violon et basse de Senaillé, des pièces pour viole de Marais, des morceaux de Chambon, d'Aubert complétaient ce répertoire de chambre. Il ne faut pas s'étonner de voir si réduite la part de la musique de chambre et de la musique symphonique. La musique pure comptait pour si peu au XVIIIe siècle ! La fameuse boutade de Fontenelle : " Sonate, que me veux-tu " traduit bien l'incompréhension de nos ancêtres pour une forme d'art qui nous semble, au XXe siècle, si essentielle à notre vie musicale. Les sonates n'étaient guère alors qu'un prétexte à l'exhibition de virtuoses, et disparaissaient derrière l'interprète. Elles étaient " une musique comme le papier marbré est une peinture... La musique pure, c'est une marionnette qui voltige inutilement : c'est moins que cela... (3) " La musique alors, n'était-elle pas presque toujours souillée de littérature ? Les moindres pièces de viole de Marais, par exemple, étaient de la musique à programme : l'une d'elles peignait un labyrinthe ; une autre prétendait décrire l'opération de la taille !

Ce répertoire de musique latine, française et italienne, d'œuvres de chambre et de symphonies, permettait à l'Académie des Beaux-Arts une grande variété de programmes. De 1715 à 1718, les exercices du Concert durent être tranquilles, son existence normale, car nul document sur cette période ne nous est parvenu. Vers 1718, quelques événements notables traversèrent la vie paisible de l'élégante compagnie. Avant de les signaler, nous avons à exposer une série d'hypothèses basées sur un fait nouveau, qui nous porte à croire que les débuts de l'Académie, et sa première année même, furent honorés d'une collaboration entre toutes précieuse : celle du grand Rameau.

(1) *Lettres sur les Hommes célèbres* ; Paris, 1757.
(2) SERRÉ DE RIEUX, *La Musique*, poème en quatre chants ; Lyon 1714.
(3) PLUCHE, *Le Spectacle de la Nature*, 1732.

II

Rameau a Lyon. — L'académie de 1718 à 1724.

Lorsque Jean-Philippe Rameau mourut en 1764, son ami Chabanon écrivait : "Toute la première moitié de sa vie est absolument inconnue. Il n'en a rapporté aucune particularité à ses amis, ni même à Mme Rameau, sa femme (1)." Le patient effort de quelques musicologues contemporains n'est pas encore parvenu à percer le mystère qui enveloppe toutes les années de jeunesse de l'illustre musicien. Les deux plus récents ouvrages consacrés à la vie et aux œuvres de Rameau — l'un et l'autre parus dans le courant de cette année 1908, et tous deux si remarquables — présentent une biographie à peine plus explicite que celles publiées il y a cent cinquante ans (2). Nous aurions été heureux d'apporter une solide contribution à l'histoire de la jeunesse de Rameau et de la période qu'il passa à Lyon : nos recherches dans les archives ont été presque vaines, et nous ne pouvons apporter à la biographie de Rameau qu'un seul document original, fait nouveau sur lequel nous basons quelques hypothèses singulièrement séduisantes et dont une trouvaille inattendue montrera peut-être un jour le bien-fondé.

Rameau a signalé lui-même, dans un des ses écrits théoriques son passage à Lyon : c'est en effet au parterre de l'Opéra de notre ville qu'il remarqua pour la première fois que l'harmonie nous est

(1) Chabanon, *Eloge de M. Rameau* ; Paris, 1764, p. 7.

(2) Louis Laloy, *Rameau* ; Paris, Alcan. — L. de la Laurencie, *Rameau* ; Paris, Laurens.

RAMEAU A LYON

naturelle (1). Pendant ce séjour, il se fit connaître et admirer comme un grand organiste, ainsi qu'en témoignaient, en 1722, les *Mémoires de Trévoux* (2). Ses biographes avaient généralement placé son séjour entre 1715 et 1720, c'est-à-dire après un passage à Dijon, le 10 Janvier 1715, et avant son second voyage à Clermont-Ferrand. En réalité, et c'est là le document inédit que nous apportons, Rameau vécut à Lyon pendant l'année 1714 tout entière et y occupa le poste d'organiste chez les Jacobins.

Les Jacobins, dans leur couvent situé entre Bellecour et l'actuelle place qui porte leur nom, possédaient un orgue dès le XVIe siècle, mais en 1709, ils le firent réparer complétement, et la réfection, confiée d'abord à Jacques Morlet de Lyon, puis à Julien Tribuot de Paris, demanda quatre années de travail et couta plus de huit mille livres (3) Rameau devait être le premier organiste titulaire ainsi qu'en témoigne le document suivant emprunté à l'Inventaire des Jacobins (4) :

" Gages de l'organiste

" Nota qu'on ne voit pas dans aucun livre de comptes qu'on ait donné des appointements à l'organiste qui a joué nos orgues avant le temps marqué dans les quittances cy-après.

" P. n° I. Quittance de main privée passée à Lyon le 1er juillet 1714

(1) *Mercure de France*, Octobre 1752 : *Réflexions sur la manière de former la voix* (p. 91)... " Ce qui me fit remarquer pour la première fois que l'harmonie, nous étoit naturelle, ce fut un homme âgé de plus de 70 ans qui, dans le Parterre de l'Opera de Lyon, se mit à chanter tout haut et assez fort, la basse fondamentale d'un chant dont les paroles l'avoient frappé ; j'en fus d'autant plus frappé que, par la rumeur que cela fit dans le Spectacle, ayant cherché à savoir quel étoit ce particulier, j'appris que c'étoit un Artisan d'une profession dure et grossière, que sa condition et ses occupations avoient longtemps éloigné de la Musique, et qui ne fréquentoit l'Opéra que depuis que la fortune l'avoit un peu favorisé. "

(2) Les *Mémoires de Trévoux* d'Octobre 1722 (p. 1717) commencent ainsi leur compte-rendu du *Traité d'Harmonie :* " L'Auteur de ce traité est connu depuis longtemps à Dijon, à Clermont, surtout à Lyon, et déjà même à Paris, pour un des plus grands maîtres qu'il y ait dans le jeu de l'Orgue... "

(3) Archives départ. *Inventaire des Jacobins*, III (1ère partie) f° XXXII. Nous avons donné la description de l'orgue de Rameau dans un récent article de notre Revue (*Revue musicale de Lyon*, n^os du 1er et du 8 novembre 1908).

(4) IVe sac Raymundus, f° CIV.

par le Sr Rameau Organiste de la somme de 100 livres qu'il a reçûe du Père Alissan Procureur des Jacobins pour ses appointements de 6 mois échus à la St Jean dernière. Signé Rameau. RAMEAU A LYON

" P. n° II. Quittance de main privée passée à Lyon le 13 décembre 1714 par le susd. Rameau de la somme de 50 livres qu'il a reçûe du Père Alissan Procureur des Jacobins pour un quartier de ses appointements échû à la fin du mois de septembre dernier. Signé Rameau."

Ces deux quittances sont les seules de Rameau signalées dans l'inventaire, mais il est presque certain que l'organiste occupa son poste jusqu'à la fin de l'année, puisqu'il était encore à Lyon le 13 décembre. Il l'abandonna ensuite, et il eut pour successeurs, en 1715, Antoine Fioco et Etienne Le Tourneur. Ses gages étaient supérieurs à ceux de ses remplaçants, ainsi que l'indique l'inventaire dans la note suivante.

" Il paroit par les livres des comptes que les gages des susd. Organistes étoient sçavoir pour le Sr Rameau de 200 livres par an, pour le Sr Fioco de 160 livres, et pour le S^r le Tourneur de 150 livres par an qu'on a ensuite augmentés à 180 livres et comme on n'a pu trouver dans les années suivantes des séculiers pour toucher l'orgue, le Père Antonin Jacquier s'est chargé de cet employ..."

Rameau ne reprit donc pas dans la suite son poste d'organiste aux Jacobins. Il est permis de supposer que, après son voyage à Dijon, Rameau revint dans notre ville où on lui avait peut-être offert un poste plus avantageux. Cette hypothèse d'un second séjour ne pourra que difficilement être vérifiée, car la plus grande partie de la comptabilité des paroisses et des couvents, qui pourrait contenir quelque quittance révélatrice n'a pas été conservée dans les Archives départementales. Du moins savons-nous que Rameau habita Lyon pendant l'année 1714 tout entière. Sur ce fait, voici les hypothèses que nous basons.

Tout nous porte à croire que Rameau fut en relations suivies avec l'Académie des Beaux-Arts. Il serait bien étonnant en effet que des amateurs éclairés comme Christin ou Bergiron n'eussent pas recherché le concours d'un organiste de la valeur de Rameau, déjà connu comme compositeur. D'ailleurs nous avons la preuve

RAMEAU A LYON

des bons rapports de Rameau et de Christin dans l'importante lettre reproduite en fac-simile dans la seconde partie de ce volume: " J'ai été charmé, écrivait le compositeur à Christin, en 1741, de trouver votre nom au bas de lettre adressée à M. de la Roque: cela m'a fait naître le dessein de vous adresser celle-ci... *pour vous assurer de ma reconnaissance sur le passé...* " Cette phrase n'engage-t-elle pas à penser que Christin avait ouvert toutes grandes à l'organiste les portes de l'Académie des Beaux-Arts? Bergiron du Fort-Michon était également connu et très estimé de Rameau (1). De là à supposer que l'illustre compositeur écrivit à l'intention des musiciens lyonnais quelques-uns de ses œuvres, motets et cantates, il n'y a qu'un pas. Cette hypothèse bien tentante apporterait quelque clarté dans la chronologie très obscure des premières compositions de Rameau.

Aujourd'hui encore, on ne sait rien de la date de composition des motets de Rameau. L'un d'eux, *In convertendo* fut joué au Concert Spirituel de Paris, en 1751, comme " ancien motet de M. Rameau ". De deux autres, *Quam dilecta*, et *Deus noster refugium*, on ne sait même pas s'ils furent exécutés en public. Le champ est donc ouvert à toutes les suppositions. Il sont pourtant antérieurs à 1727, puisque Rameau, le 25 octobre de cette année, écrivait à Houdar de la Motte: " Je pourrais encore vous faire entendre des motets à grand chœur, où vous reconnaîtriez si je sens ce que je veux exprimer (2) ". Tous les trois se trouvaient dans la bibliothèque du Concert où ils existaient en partition et aussi, au moins *Deus noster refugium* et *In convertendo*, en parties d'orchestre. Le catalogue indique formellement l'existence, pour le premier, de quatorze parties séparées, pour l'autre de soixante.

Ces deux motets furent donc exécutés à Lyon, car on n'imagine pas que l'Académie ait fait copier de nombreuses parties d'orchestre et de chœurs pour les laisser dans sa bibliothèque. L'examen attentif de l'inventaire du fonds musical, grâce à quelques points de repère fournis par des indications de copistes, nous a

(1) *Petites Affiches* de Lyon, 27 avril 1768. Cf. début de notre septième chapitre.
(2) *Mercure*, mars 1765, p. 36-40.

RAMEAU A LYON

permis, croyons-nous, de fixer approximativement les dates d'acquisition des différentes œuvres. Chacune d'elles porte un numéro qui semble correspondre à son ordre d'entrée dans la collection musicale. Or, *Deus noster refugium* a reçu le numéro onze et aurait été, par suite, une des premières partitions acquises; il daterait des premiers mois de l'Académie, et précisément, de cette année 1714 que Rameau passa tout entière à Lyon. Cela n'est malheureusement qu'une probabilité, car toutes les partitions de Rameau ont disparu. Quant à *In convertendo* avec ses soixante parties séparées, il doit, d'après l'ordre du catalogue, être entré dans la bibliothèque entre 1718 et 1722, soit que Rameau l'ait écrit à Lyon même au cours de son second séjour (problématique), soit qu'il l'ait envoyé de Clermont-Ferrand à ses anciens amis Lyonnais; en tous cas, il fut exécuté, et une seconde partition fut acquise par l'Académie antérieurement au 27 mai 1754 : comment ne pas supposer que les Académiciens, lors de l'exécution du motet à Paris, en 1751, avaient manifesté le désir de comparer la version moderne, avec ses deux cors obligés, à celle qu'ils possédaient depuis trente années? Enfin, *Quam dilecta* qui, toujours selon le catalogue, serait postérieur de quelques années à *In convertendo*, il ne fut pas exécuté, ou, du moins, les parties séparées avaient disparu avant 1754. Un autre motet appartenait à l'Académie, dont l'existence n'a jamais été signalée : c'est une œuvre à trois voix et symphonie que le catalogue mentionne ainsi : " *Exultet cœlum laudibus* par Rameau, partition et sept parties." De ce motet, porté sans numéro d'ordre, nous ne savons rien.

Si nous admettons provisoirement que un, deux, ou trois motets de Rameau ont été composés pour les Lyonnais en 1714 et vers 1718, nous serons bien tentés de supposer que le musicien écrivit aussi dans notre ville quelques-unes de ses cantates. Rameau d'ailleurs, a daté approximativement deux de ses cantates en écrivant à Houdar, en 1727 : " Informez-vous de l'idée qu'on a de deux cantates qu'on m'a prises, depuis une douzaine d'années, et dont les manuscrits se sont tellement répandus en France que je

RAMEAU A LYON

n'ai pas cru devoir les faire graver..." La douzaine d'années ne correspond-elle pas à l'année 1714? Sans doute, pour étayer cette hypothèse, nous n'avons pas d'indication du catalogue de l'Académie. La bibliothèque ne possédait pas de partition générale des cantates de Rameau, mais elle pouvait en posséder les parties séparées dont l'inventaire ne fut pas établi. (Le catalogue réunit dans l' "Ordre N" une certaine quantité de "Cantates françaises en parties séparées," ainsi qu'on peut le voir dans le chapitre que nous consacrons à la bibliothèque de l'Académie) (1). Un commentateur de Rameau suppose que les livrets des cantates "furent commis par quelques rimeurs de province, quelques beaux esprits de Lille ou de Clermont (2)." Un de ces beaux esprits n'était-il pas Lyonnais? Un poète de notre ville fournissait, vers 1715, de nombreuses pièces rimées aux théâtres de Lyon: nous voulons parler de l'avocat Barbier. N'aurait-il pas été le collaborateur de Rameau? Rameau, vivant à Lyon et cherchant des paroles à mettre en musique, ne se serait-il pas naturellement adressé à ce spécialiste? Les quelques œuvres de Barbier qui ont été conservées nous portent à le croire. Nous ne voudrions pas entreprendre ici une expertise poétique, mais que l'on examine la "moralité" des diverses cantates de Rameau et qu'on la compare avec quelques vers analogues de Barbier: on trouvera le même style, parfois la même métrique, et aussi la même... philosophie. Pour ne pas allonger une démonstration qui dépasse le cadre de notre travail, opposons simplement la "moralité" des *Amants trahis* de Rameau, à deux strophes prises au hasard dans celle d'une comédie de Barbier, intitulée l'*Heureux naufrage*.

"Les Amants Trahis."

Quand une volage Beauté
D'un tendre amour brise la chaîne,
Nos pleurs flattent sa vanité,
Elle riroit de notre peine,
Rions de sa légèreté.

Un cœur capable de changer
Mérite peu qu'on le regrette
Gardons-nous même d'y songer.
C'est en oubliant la coquette
Qu'il faut chercher à s'en venger.

(1) Dans sa bibliothèque qu'il légua à l'Académie, Christin possédait la "deuxième cantate" de Rameau (partition et deux parties manuscrites).

(2) Julien Tiersot, *Ménestrel* du 28 mai 1893.

"L'HEUREUX NAUFRAGE."

Si l'himen flatte vos souhaits,
Filles, ne vous rendez jamais :
Car, après un fatal naufrage,
Tôt ou tard l'Amant se dégage,
Et la Belle en est pour ses frais.

Contre l'effort d'un Damoiseau
L'homme est un foible vaisseau :
Et la vertu la plus sauvage,
Au seul aspect d'un beau visage,
D'elle-même s'en va à vau-l'eau...

La ressemblance, on l'avouera, est frappante.

Souhaitons que nos hypothèses concernant les dates de composition des œuvres de Rameau soient vérifiées, un jour, par la trouvaille de quelque document inédit !

L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724

L'année 1718 donna à l'Académie des Beaux-Arts l'occasion de manifester brillamment son existence et sa vitalité. Le Consulat, toujours prêt à organiser à tout propos de grandes réjouissances populaires, désastreuses pour les finances communales, prépara, au mois de mai 1718, une solennelle réception à un jeune prince de la famille des Villeroy, le Marquis d'Halincourt (1). Le gouverneur de Lyon tenait beaucoup à l'éclat de cette fête : "Malgré les beautés qu'il a vues en Italie, disait-il du marquis d'Halincourt, j'espère qu'il n'en sera pas moins content de Lyon (2) ". Au programme des fêtes on avait porté un grand ballet dansé au théâtre et une réception musicale à l'Académie des Beaux-Arts. Les librettistes des deux divertissements durent lutter d'ingénieuse platitude. L'auteur du ballet, Gacon, le fameux "poète sans fard," avait éprouvé quelque difficulté à louer un prince dont les exploits étaient nuls. Aussi le Prévot des Marchands lui fit-il savoir qu'il fallait parler "davantage de la personne à qui le divertissement est destiné. Il est vrai, ajoutait-il avec une candeur déconcertante qu'il

(1) François-Camille de Neuville, marquis, puis duc d'Halincourt, puis duc de Villeroy (1698-1732) ne fut connu que par une série d'histoires scandaleuses, notamment par celle qui lui valut d'être exilé le 2 août 1722 (v. à ce sujet le Journal de Barbier, le Journal de Mathieu Marais, les Mémoires de Maurepas, la correspondance de la duchesse d'Orléans etc.)

(2) Archives municipales. Correspondance du Consulat. AA. 65. f° 376.

L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724

y a encore très peu de choses à dire, mais c'est justement là où l'on veut que l'esprit de l'auteur paraisse (1)." Le librettiste de l'Académie était Nicolas Barbier, celui même que nous supposons être le collaborateur de Rameau. Il eut la sage pensée de se réfugier dans la mythologie, ce qui lui permit de comparer flatteusement le jeune prince au fils d'Achille. Le divertissement avait pour titre : *Le retour de Pyrrhus Néoptolème en Epire après le siège de Troye.* Le livret en fut imprimé (2).

La musique, cette fois, n'était pas l'œuvre d'un amateur de l'Académie. Elle avait été composée par Villesavoye. Celui-ci, dont nous ignorons l'origine, était né en 1683 ; il avait dû s'installer de bonne heure à Lyon, et faire partie, dès 1713, du groupe des Académiciens associés, car un *Kyrie* et un *Gloria* de sa composition figurent avec le numéro 4 sur le catalogue des motets du Concert, et une *Idylle héroïque* portée à son nom, est inscrite sous le numéro 22 de l'inventaire des pièces françaises. Le titre du livret, que nous avons reproduit en note, le désigne comme maître de musique de l'Académie. Fut-il le premier successeur de Bergiron comme chef d'orchestre, ou bien était-il simplement salarié par l'Académie comme répétiteur et professeur ? Nous ne le savons pas. Toujours est-il, comme nous le verrons dans le cours du prochain chapitre, qu'il signa en 1726, comme directeur des concerts, un engagement qui semble être le premier de ce genre.

Vers la même époque, un autre musicien professionnel portait le titre de maître de musique de l'Académie. Celui-là était un nommé David. Ce David fut en relation avec Jean-Jacques Rousseau, lors des premiers voyages du philosophe genevois à

(1) *Ballet représenté à Lyon devant M. le Marquis d'Halincourt, au mois de Mai 1718;* Lyon, André Laurens, 1718. — Correspondance adressée à Gacon (Mss de la bibliothèque de Lyon, n° 773) : lettre du 5 février 1718. — La musique de ce ballet fut demandée à Campra.

(2) " *Idylle héroïque* chantée à Lyon dans l'Académie des Beaux-Arts devant M. le Marquis d'Halincourt, le 25 de May 1718. Les paroles sont de M. Nicolas Barbier, l'un des Académiciens, et la musique du Sr Ville-Savoye, Maître de musique de la même Académie "; Lyon, André Laurens, 1718. Le faux-titre porte : *le Retour de Pyrrhus Néoptoème en Epire après le siège de Troye.*

Lyon (1). Il était installé dans notre ville dès l'année 1717, ainsi que l'indique le titre d'un manuscrit de quelques pages conservé dans la bibliothèque du Concert, première ébauche d'un traité de musique publié plus tard (2). Il avait été d'abord "ordinaire" de la musique du roi d'Espagne, et vécut longtemps à Lyon. Nous savons qu'il fut maître de musique de l'Académie grâce à une partition "en extrait" faite par lui, en 1722, de l'*Iphigénie* de Campra, partition qui porte l'indication : "Extrait par David, maître de musique de l'Académie." Il écrivit quelques œuvres jouées au Concert et malheureusement disparues : un motet à grand chœur et symphonie *Qui habitavit* ; un divertissement intitulé *l'Amour et l'Hymen réconciliés* ; et deux motets à voix seule et symphonie, *In hoc mundo* et *Quid me tentabis*. Il publia enfin un traité de musique qui eut au moins deux éditions (3).

L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724

Le répertoire se développait considérablement. Un mémoire fourni par un copiste, nommé Lestoublon, et conservé dans le

(1) Dans ses *Confessions* (séjour à Lyon en 1741) J. J. Rousseau écrit : ".... Je revis le musicien David, qui m'avait rendu service dans ma détresse à un de mes précédents voyages. Il m'avait prêté ou donné un bonnet et des bas que je ne lui ai jamais rendus, et qu'il ne m'a jamais redemandés, quoique nous nous soyons revus souvent depuis ce temps-là. Je lui ai pourtant fait dans la suite un présent à peu près équivalent. Je dirais mieux que cela s'il s'agissait ici de ce que j'ai dû ; mais il s'agit de ce que j'ai fait, et malheureusement ce n'est pas la même chose."

(2) "*Livre des Principes de la musique*, mis en ordre par M. David, ci-devant ordinaire de la musique de Sa Majesté Catholique Philippe Cinq, Roy d'Espagne, et à présent m^e^ de musique à Lyon. Ce 19 août 1717 (Ms. inachevé in 4° de 28 pages).

(3) "*Méthode nouvelle, ou Principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art du chant.....*" Paris, Boivin, 1737 (Ex. Bibl. Nat. et Bibl. Roy. de Bruxelles). Privilège du 10 octobre 1737 enregistré le 13 décembre.

"*Méthode nouvelle, ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art de chanter* par Mr David, dédiée à Monsieur Perrichon, chevalier de l'ordre du Roy, con^er^ d'état ord^re^ Prévot des Marchants et Commandant de Lyon" (sans date); Paris, chez de la Chevardière, et Lyon, chez les Frères Le Goux, place des Cordeliers. In f° obl. (Ex. Grande bibl. de Lyon : Fonds Becker).

Dans la préface de cette édition lyonnaise : ".... Depuis plus de trente années, il y plû à un nombre infini de personnes de la ville de Paris, et de celle de Lyon, de m'approuver sur les principes que j'y ai enseignés avec tout le succès auquel on pouvait s'attendre...." David déclare aussi que par sa méthode, on apprend, en un an, à tout déchiffrer, et annonce qu'il prépare un traité de composition.

L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724

dossier de l'Académie des Beaux-Arts (1), nous donne des points de repère dans le catalogue de la bibliothèque et nous permet ainsi de connaître la liste des œuvres exécutées après 1718. Ce sont des motets de Campra, quatre ou cinq de Desmarets, la célèbre *Messe des Morts* et plusieurs motets de Gilles, d'autres œuvres latines d'Aresti, de Pellegrin, de La Lande, Chellery, Collasse, Bernier, et quelques motets d'auteurs lyonnais : le *Miserere* de Mgr de Villeroy, le *Jubilate Deo* de Bergiron, et le *Jubilate Deo Lugdunum* de La Croix. Ce La Croix était sans doute l'abbé, obéancier de St Just, que nous avons cité déjà.

Le fonds de la musique française est toujours formé par les opéras de Lully, *Proserpine*, *l'Idylle de Sceaux*, *la Grotte de Versailles*, *Persée*, *Roland*, *le Triomphe de l'amour*, *Thésée*, *Armide*..... toutes ses œuvres en somme. Ce sont ensuite *les Muses*, *le Carnaval de Venise*, *Tancrède*, de Campra ; *Médée et Jason*, de Salomon ; des opéras de Desmarets, de Destouches, Clérambaut, Alarius et Matho, Montéclair ; les nouveautés même les plus discutables sont exécutées en extraits sitôt après leur création à Paris : ainsi paraissent les *Amours de Protée* de Gervais, joués à l'Opéra en 1720. Beaucoup d'œuvres aussi sont composées par Bergiron du Fort-Michon à la manière des rapsodies : airs, récits, chœurs et symphonies détachés de côté et d'autres, empruntés aux partitions les plus diverses, modifiés, ça et là par l'adaptation de nouvelles paroles, mêlés parfois à des parties originales : œuvres rapiécées, incohérentes qui nous sembleraient aujourd'hui monstrueuses, et que le catalogue porte sous le nom de l'adaptateur, avec le titre : " Divertissement de fragments modernes assemblés. " Ces divertissements, écrits quelquefois pour une circonstance spéciale, s'appellent *Aréthuse* ou le *Retour de la Paix*, la *Pastorale*, la *Jalousie* ou l'*Apothéose d'Hercule*. Quelques-uns sont conservés et pourraient exercer la patience et l'art du diagnostic des amateurs de musiques vieil-

(1) Pour ne pas laisser tomber la moindre miette de documents trop rares, notons que cette pièce nous révèle que, pour la copie, " le tarif est 5 sols la feuille (de copie) et 16 sols la main de papier réglé. " Le mémoire du copiste a été contrôlé par Bergiron du Fort Michon, inspecteur, et par Connelere, trésorier de l'Académie.

lottes. Le livret d'une de ces œuvres a été imprimé sous le titre de *la Chasse* (1), et un avertissement placé à la dernière page nous apprend que " la musique vocale et instrumentale de ce divertissement est tirée des Opera de *Zéphire et Flore*, *Fêtes de l'Eté*, *Hypermnestre*, *Amours de Momus*, *Ballet de l'Inconnu*, *Creuse*, *Théonœ*, *Télèphe*, *Carnaval de Venise.*" On le voit, nos ancêtres n'étaient nullement rebutés par cet horrible mélange formé des musiques des fils de Lully, de Montéclair, de Gervais et du duc d'Orléans, de Desmarets, de Lacoste, de Salomon et de Campra. (2).

L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724

Le livret anonyme de *la Chasse* est pitoyable : fut-il suivant l'usage de l'Académie, lu, discuté et approuvé au cours d'une séance ? Nos ancêtres lyonnais n'étaient pas difficiles sur le choix des poèmes ! *La Chasse*, au cours d'une anecdote brève et sans intérêt met en scène des personnages nommés Agatine, Céphise, Dorante, Lisidor, et entourés d'une " troupe de chasseurs et de chasseresses " et d'une " troupe de bergers et de bergères. " Ces acteurs falots tiennent des discours de ce genre :

Rendez à votre tour,
Beautés cruelles,
Rendez à votre tour,
Au tendre Amour :

Dieu charmant
Fais leur sentir un doux tourment.
que tes traits de leurs rigueurs
soient vainqueurs.
Prends tes ailes,
suis les belles :
vole sans cesse à la chasse des cœurs....

(1) " *La Chasse.* Divertissement. Fragments d'auteurs modernes assemblés par Mr B*** D* F* M**, Académiciens ordinaire. Chanté pour la première fois dans l'Académie des Beaux-Arts le Mercredy 10 Février 1723. A Lyon, de l'imprimerie de l'Académie des Beaux-Arts, 1722 " *(sic)*. 20 pages in 4°.

(2) Ce genre de divertissements était encore bien préférable à certains arrangements joués au Concert Spirituel de Paris ; le *Mercure* signale en avril 1733 (p. 816) certain *Pange Lingua* que confectionna Mouret en soudant, avec quelques bribes de sa composition, une sarabande de Montéclair et une bergerie de Lully (cf. MICHEL BRENET : *Les Concerts en France*..... p. 143.)

L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724

L'œuvre se termine par un chœur rappelant un de ceux de l'*Impromptu* et opposant une fois de plus les musettes et les trompettes. La partition a disparu.

Bergiron n'était pas le seul à fournir l'Académie de ces " divertissements de fragments modernes assemblés." *Idas et Doris* de du Breuil, que nous avons cité, n'était peut-être pas autre chose. Ces sortes de pots pourris pouvaient donner à bien des amateurs de musique l'auréole du compositeur, et Christin lui-même sut s'arracher à ses recherches scientifiques pour écrire, grâce au même procédé, un *Triomphe de Vénus* dont le manuscrit existe encore.

D'autres transcriptions étaient plus artistiques : ainsi cet arrangement, écrit de la main de Bergiron, conservé dans la bibliothèque, et dont le titre indique la nature : " *Enée et Didon*, divertissement par Mr Campra : la Cantate d'*Enée et Didon* du 2e livre de cet autheur, mise avec symphonie, fait le sujet de ce divertissement." A Bergiron encore, bibliothécaire infatigable, l'Académie devait un grand nombre de transcriptions d'opéras en un ou deux " concerts." Le décousu des œuvres dramatiques du XVIIe et du XVIIIe siècle facilitait des arrangements de ce genre, faits parfois par les compositeurs eux-mêmes. De Bergiron, on peut consulter aujourd'hui, dans la bibliothèque du Concert des " extraits " manuscrits d'opéras de Bertin (*Le jugement de Paris*, *Ajax*) ou de Destouches (*Sémiramis*, *le Carnaval et la Folie*). Ces partitions, transcrites par Bergiron, présentaient un grand avantage : " toutes avaient leurs parties de remplissage, ce qui ne se trouve pas dans les partitions gravées (1)."

Le répertoire était complété par de nombreuses cantates, telles que celles de Rameau et de Bergiron, dont nous avons parlé, et par un petit nombre d' " oratoires en latin " : *Adam* de du Manssa, *Ste Eugénie* de Melani, *St Nicolas* de Bononcini, *Ste Ursule* de Scarlatti, et *Ste Cécile* d'Androvandini. Ces partitions de musiciens peu connus ou même ignorés, étaient manuscrites, et avaient été peut-être rapportées d'Italie par quelque amateur en même

(1) *Affiches, Annonces, et Avis divers de Lyon* du 27 avril 1768.

temps qu'un très grand nombre de cantates italiennes anonymes réunies en cinq volumes (1).

L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724

Le succès de l'Académie des Beaux-Arts eut pour conséquence la création d'une autre société similaire, fondée en 1718, grâce à l'initiative de Mme Poulletier, femme de l'Intendant de Lyon (2). Cette nouvelle compagnie artistique, qui s'intitulait *Académie des Jacobins*, du nom du quartier où était sa salle de réunion, ne dura que quelques années : avant 1725, elle s'était réunie à l'Académie des Beaux-Arts, et les quelques partitions de Lully, Campra, Lalande, etc. qui formaient son répertoire, furent versées dans la bibliothèque du Grand Concert : ces partitions existent encore et portent, l'un près de l'autre, les cachets des deux académies (3). Voici une reproduction du cachet de la Société présidée par Mme Poulletier :

L'Académie des Jacobins, croyons-nous, avait pour maître de musique un nommé Estienne, dont les talents, après la fusion des deux sociétés, furent utilisés par l'Académie des Beaux-Arts. Celle-ci assura même au musicien une rente viagère de trois cents livres (4). Estienne, dont nous ne savons rien (5), avait composé,

(1) V. Bibliothèque du Concert : Ordre Q.

(2) Pierre Poulletier de Nainville fut Intendant de Lyon de 1718 à 1739. Il est souvent question de lui dans la *Correspondance littéraire et anecdotique entre Monsieur de Saint-Fonds et le Président Dugas* (1711-1739), publiée par W. Poidebard; Lyon, Paquet, 1900, 2 vol. Mme Poulletier était née Henriette Guillaume de la Viéville. Elle est citée assez fâcheusement dans le *Journal* de Barbier (I, p. 223).

(3) Quelques-unes de ces partitions portent, en lettres d'or, sur la reliure, des inscriptions rappelant qu'elles avaient été offertes par Mme Poulletier " Intendante de Lion ".

(4) Archives municipales BB, 306, fos 185-189.

(5) Un Pierre Estienne était organiste à Dijon au début du XVIIIe siècle. Il était né à St Dizier en Champagne, et était entré en fonctions en 1705 ; il avait renouvelé son traité en 1712, en 1717, et en 1720, pour six ans. (Inventaire-sommaire des Arch. com. de Dijon, tome III, L. 176. — DIETSCH : *Souvenirs sur la Ste Chapelle du Roy* (à Dijon), dans le *Bulletin d'histoire et d'archéologie religieuse du diocèse de Dijon*, 1884, p. 30). Il ne semble pas que cet organiste ait quelque chose de commun avec l'Estienne de Lyon.

L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724

pour l'Académie des Jacobins, dix-huit motets à grand chœur et orchestre : la partition de onze d'entre eux existe encore.

De cette éphémère société d'amateurs, il n'est pas resté de trace dans les archives lyonnaises, ce qui n'est pas étonnant. Les seuls renseignements que nous possédions sur elle sont fournis par le *Mercure de France* de 1721 et 1722. Le premier article du *Mercure* créa même entre les deux Académies une fâcheuse confusion qui s'est renouvelée récemment (1). Voici cet article :

" Lundi, 14 de juillet, veille de St Henry, l'Académie de Musique donna à Madame Poulletier un très beau concert à l'occasion de sa fête, où toutes les Dames les plus qualifiées de Lyon assistèrent, de même que la plus grande partie des principaux du païs, qui sont membres de cette académie formée par les soins de Madame l'Intendante ; le nom d'Henriette qu'elle porte y fut célébré par divers faits à la louange de ses charmes et de toutes ses rares qualités. Le lendemain, à l'entrée de la nuit, un grand bateau, artistement décoré, (qui portoit dans son enceinte un magnifique salon, dont les portiques étoient ornés de guirlandes de fleurs, avec les armes de Mme l'Intendante, et des H qui marquoient son nom et le sujet de la fête) fut conduit sur la Saône, au son des timbales et des trompettes, par des matelots, en habits galans et uniformes, chargés de rubans de ses livrées : ce grand bateau étoit précédé d'un brigantin, et suivi de quatre gondoles, où les Académiciens étoient placés ; ils se rendirent dans cet ordre à la vue d'un appartement que Madame l'Intendante occupe à l'Arsenal ; l'ancre fut jetée au milieu de la rivière, et le bateau qui représentoit le temple d'Apollon s'arrêta devant les fenêtres de Madame Poulletier ; Monsieur le Comte de Suze, chef de l'Académie de Lyon, et Monsieur de Grange Blanche, avocat général de la ville, s'approchèrent de la terrasse qui donne dans les jardins de l'appartement de Madame l'Intendante. On lui présenta, au nom de toute l'assemblée, un bouquet des plus belles fleurs de la saison, et on lui fit un discours aussi galant que rempli d'éloquence ; dans l'instant, le Temple d'Apollon, éclairé par plusieurs lustres de cristaux en dedans et par une infinité de lampions et de quantité de gros flambeaux de cire blanche placés au dehors, retentit du son des hautbois, flûtes, violons et autres instruments de musique, qui firent un Concert qui ne cédoit en rien à celui de la ville ; le concours des personnes de l'un et l'autre sexe, formoit sur la rivière le plus agréable spectacle que l'on ait vu

(1) Notamment, dans l'ouvrage de M. Michel Brenet sur les *Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 176.

de longtemps ; diverses illuminations étoient dans les petits bateaux que chacun avoit embellis à qui mieux mieux, et rendoient dans le plus fort de la nuit la clarté nécessaire pour se reconnoître d'assez loin ; les Académiciens montèrent sur la terrasse, où Madame l'Intendante offrit à la Compagnie tous les rafraîchissemens de la saison ; on y dansa et les Dames qui étoient avec elle se mêlant avec celles que la fête y avoit attirées, formèrent un bal qui ne cessa que le lendemain fort avant dans la matinée. Le bruit de l'artillerie que Monsieur le Chevalier de St Mars fit tirer pour honorer cette fête, ne contribua pas peu à la rendre parfaite. Chacun se retira fort content, et Madame l'Intendante donna lieu à tous ceux qui y étaient accourus de l'être extrêmement de ses manières gracieuses et prévenantes (1) ".

L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724

Charmante fête, on le voit, mais bien peu musicale si l'on s'en rapporte seulement à la relation du *Mercure ;* le souvenir de la fête donnée dans le salon de Mme Poulletier nous a été conservé par une brochure imprimée qui montre que la jeune Académie s'était, comme son aînée, offert le luxe d'un divertissement original mis en musique par des Marais (Desmarets ?) (2).

L'article du *Mercure* ne pouvait passer inaperçu ; son titre surtout devait amener une protestation de l'Académie des Beaux-Arts. N'était-il pas intitulé : " Relation d'une fête donnée à Lyon à Madame Poulletier, Intendante, par Messieurs de l'Académie de Musique et Beaux-Arts, établie en cette ville sous la protection de M. le Maréchal Duc de Villeroy qui en est le chef ? " La protestation ne se fit pas attendre, et le *Mercure de France* publiait dans son volume du mois de septembre le long article que voici. Nous le reproduisons tout entier, en raison de son grand intérêt historique, et bien que nous y ayons fait déjà plusieurs emprunts : il nous donne, après la rectification de l'erreur précédente, un tableau très vivant de notre Académie et de ses distractions à la fois musicales, religieuses et mondaines (3).

(1) *Mercure*, Juillet 1721, p. 8.

(2) *La Fête de la Saône* mise en musique par des Marais. Exécuté à Lyon devant Mme l'Intendante dans son salon de l'Arcenal, le 14 juillet 1721, veille de sa fête. Lyon, Philibert Chabanne, in-4°.

(3) *Mercure* septembre 1721, p. 197.

L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724

"On s'est trompé lorsqu'on a mis dans le précédent Mercure que l'Académie des Beaux-Arts de Lyon, qui est sous la protection de Mr le Maréchal duc de Villeroy, et dont il est le chef, a donné une fête à Madame Poulletier, Intendante de cette Ville. C'est la seconde Académie qui l'a donnée, laquelle a été établie depuis peu d'années sous la protection, et par les soins de Madame l'Intendante, et plusieurs années après l'établissement de la première, qui commença en 1713. M. le Maréchal de Villeroy, Gouverneur de cette Province, étant venu à Lyon en 1714, honora non seulement cette première Académie de sa présence et de sa protection, mais encore il voulut que son nom parut dans la liste des Académiciens. Il souhaita aussi que l'on fit des Règlemens pour rendre cet établissement plus solide, qu'il a eu la bonté de signer. Cette assemblée a le nom d'Académie des Beaux-Arts qu'elle a mérité par plusieurs Pièces de Poésie et de Musique qui s'y sont faites, quoique ses exercices les plus fréquens ayent pour objet la Musique, qui est exercée d'une manière également noble et agréable. Cette première Académie est composée de personnes choisies de l'un et l'autre sexe, parmi lesquelles il y a plusieurs Mrs et Dames de la Cour des Monnoyes, qui forment un magnifique concert chaque semaine, dans lequel l'on n'admet pour auditeurs que quelques Etrangers en petit nombre, et la compagnie d'une seule personne de la Ville avec chaque Dame de l'Académie. M. l'Archevêque a honoré l'Assemblée dès qu'il a été Archevêque de Lyon des mêmes faveurs que M. le Maréchal son père lui avoit faites. Cette Académie n'a pu retenir sa joye sur la convalescence du Roy. Elle en a voulu donner des marques par un *Te Deum* qu'elle a chanté à huis clos aux Carmélites dont le Monastère est fondé par la maison de Villeroy, et où Madame de Villeroy, fille de M. le Maréchal est Supérieure. L'Académie s'y rendit en corps le matin du Dimanche 17 août, ce fut avec un empressement singulier, et chacun se fit un devoir de n'y pas manquer. Le Concert fut composé de quatre-vingt dix personnes, outre les Académiciens honoraires, parmi lesquels étoient M. le Premier Président de la Cour des Monnoyes, et M. le Prévot des Marchands, comme membres de l'Académie (1). La messe fut célébrée par M. l'Abbé de la Croix, Obéancier de Saint Just, l'un des Académiciens ; on chanta un très beau motet de la composition de M. l'Archevêque, après quoi le *Te Deum* composé par Monsieur Bernier fut chanté dans tout son lustre, et sans prévention avec une exécution digne de sa beauté. Le *Te Deum* fut précédé et suivi des salves ordinaires de la Ville et de celles de la mousqueterie de plusieurs Quartiers de la

(1) Le Prévot des Marchands était alors Cholier ; le premier Président, de Sève de Flechère.

Bourgeoisie, qui s'y étoient rendus sous les armes, dont les Capitaines sont Académiciens. Au sortir M. l'Archevêque retint toute l'Assemblée pour la régaler d'un superbe ambigu, qu'il avait fait préparer d'une manière digne de sa grandeur et de sa générosité. Le soir, les Académiciens s'assemblèrent dans leurs salles pour célébrer la santé du Roy par un magnifique souper, pendant lequel on entendit un bruit d'artillerie et de mousquetterie des mêmes Quartiers, qui s'étoient trouvés le matin devant les Carmélites, et qui se rendirent le soir sur le Quay, devant l'Académie, pour empêcher la confusion du peuple qui y étoit accouru. Ce bruit fut accompagné de plusieurs acclamations de *Vive le Roy*, formées par les Académiciens, et par le peuple qui y répondit avec une joye singulière. M. l'Archevêque honora de sa présence l'Assemblée sur la fin du repas, pour partager avec l'Académie la joye qu'elle ressentoit. La façade de la maison de l'Académie étoit illuminée d'une façon très brillante, et tout le Quay de St Clair l'étoit aussi par nombre de pots à feu. Le souper fut suivi d'un feu d'artifice, après lequel M. l'Archevêque s'étant retiré, on commença un très beau bal, qui ne finit qu'au jour, où quantité de personnes distinguées de la Ville s'y rendirent, et où les rafraîchissements furent servis à profusion à toute l'Assemblée. "

L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724

Et comme l'Académie des Jacobins ne pouvait pas rester en retard, le *Mercure* ajoute :

" Le dimanche suivant, [24 août], la seconde académie, qui est la même qui avoit donné sur la rivière la brillante fête à Madame Poulletier, Intendante, chanta à son tour dans la chapelle des Dames Religieuses de Blie, le *Te Deum*, à portes ouvertes, suivant la coutume. "

Les deux académies ne se faisaient d'ailleurs pas concurrence ; quelques amateurs inlassables jouaient dans l'un et l'autre concert, ainsi que l'annonce encore le *Mercure* : " Les personnes qui exécutent le concert de la place des Jacobins, établi depuis peu d'années, continuent régulièrement leurs exercices. Ce concert devient chaque jour meilleur, surtout depuis que plusieurs Académiciens de l'Académie des Beaux-Arts y ont été reçus. Ils vont également à l'un et à l'autre concert, attirés par le seul plaisir de la musique " (1)

Après 1722, il n'est plus question de l'Académie des Jacobins.

Pendant ce temps, l'Académie des Beaux-Arts prospérait, et

(1) *Mercure*, octobre 1722, p 95.

L'ACADÉMIE DE 1718 A 1724

les fêtes succédaient aux fêtes. Le *Mercure* publiait au mois d'octobre 1722 (1) une lettre de Lyon datée du 3 septembre et rendant compte du concert donné la veille :

" Mr le Maréchal de Villeroy, protecteur de l'Académie des Beaux-Arts établie dans cette ville, assista hier aux exercices académiques avec M. l'Archevêque de Lyon, ce qui fit venir à l'Assemblée plusieurs personnes des plus qualifiées de la Ville et des environs. Les Académiciens, au nombre de 70, firent un concert des plus magnifiques. On y chanta des morceaux de l'Opéra d'*Ajax* rassemblés par les soins de Mr B., l'un des Académiciens (2). Le rôle de Cassandre fut chanté par M. E***, l'une des plus belles voix que nous ayons, et celui de Corebe par M. M*** le jeune. Tous les autres rôles furent chantés par des Académiciens et des Académiciennes. A la fin du concert on chanta *Dixit Dominus* de M. Campra, qui fut exécuté avec toute la justesse imaginable. M. le Maréchal parut si content qu'il accabla d'honnêtetés tous les membres de l'Académie, dont les principaux allèrent le lendemain le remercier de l'honneur qu'il leur avoit fait. Il leur fit espérer qu'il les honoreroit souvent de sa présence... "

L'Académie voyait ses concerts ordinaires fréquentés non seulement par la famille de Villeroy, mais aussi par le Prévôt de Marchands et les Echevins de la ville (3). Les Académiciens n'allaient pas tarder à user de la protection du Consulat pour établir définitivement et de façon grandiose leur société musicale ; ils voulaient, à la fois, obtenir, du Roi, des Lettres-Patentes consacrant officiellement l'enterprise, et du Consulat, l'autorisation de construire au centre de la ville un hôtel particulier réservé à leurs concerts et à leurs délibérations.

(1) *Mercure*, octobre 1722, p. 94. Par suite d'un lapsus, M. Michel Brenet, dans *les Concerts en France sous l'ancien régime* (p. 182) a indiqué ce concert comme ayant eu lieu à Orléans. Cette erreur sans importance a été reproduite par M. L. de la Laurencie dans l'*Académie de musique de Nantes*..... (p. 139)

(2) Il s'agit ici de l'*Ajax* de Bertin, " extraits en deux concerts " par Bergiron. (V. Bibliothèque du Concert.)

(3) V. *Correspondance littéraire et anecdotique entre Monsieur de St Fonds et le Président Dugas*. Quand Dugas fut nommée Prévôt des Marchands, St Fonds le remercie de trouver le temps de lui écrire malgré ses nombreuses occupations parmi lesquelles il cite : " ...honorer le Concert de votre présence ". — Cette même correspondance nous fait supposer que l'Intendant Poulletier lui-même ne craignait point de prendre part aux concerts de l'Académie des Jacobins en s'y faisant entendre comme chanteur (Tome Ier, p. 235).

III.

L'Académie de 1724 a 1736.

Nous sommes arrivé à une période qui semble marquer l'apogée de l'Académie des Beaux-Arts, sous sa forme primitive de société d'amateurs. Le nombre des membres exécutants s'était accru progressivement, et atteignait la centaine. Grâce à la protection du Maréchal de Villeroy, les Lettres-Patentes du 4 septembre 1724 établissant une Académie à Lyon consacrèrent en même temps l'Académie des Sciences et Belles-Lettres et l'Académie des Beaux-Arts. Cette dernière, à vrai dire, usa d'un subterfuge pour obtenir le diplôme royal. En effet, " il était sans exemple que des lettres patentes eussent été accordées pour l'établissement d'un concert, la permission du gouverneur étant suffisante pour autoriser ces sortes d'assemblées ; c'est l'objection qui fut faite à ceux que les sollicitaient ; pour la faire cesser, le Concert fut décoré du titre d'Académie des Beaux-Arts, et dans les statuts composés de trente-huit articles, présentés pour être joints aux Lettres-Patentes, il en fut inséré quatre ou cinq qui font mention de conférences académiques ayant pour objet les Beaux-Arts.... " Et le mémoire auquel nous empruntons ces lignes, et qui fut rédigé sans bienveillance, et peut-être sans bonne foi, par l'Académie des Sciences et Belles-Lettres, ce mémoire ajoute : " Il est évident que ces articles ne furent imaginés que pour autoriser le titre d'Académie des Beaux-Arts qui était sans objet, puisqu'il est certain que pour lors la musique faisait l'unique préoccupation de cette académie ; la devise qu'elle avait, et qui est gravée au frontispice

L'Académie de 1724 a 1736

des statuts imprimés, en est une preuve suffisante..... " (1)

Aussitôt après l'obtention des Lettres-Patentes, l'Académie des Beaux-Arts fit imprimer ses statuts (2). Ceux-ci comprenaient trente-huit articles. Nous les reproduisons intégralement ci-dessous.

I. — L'Académie aura un protecteur perpétuel.

II. — L'Académie sera composée de deux classes ; la première des Académiciens ordinaires et honoraires ; la seconde des Académiciens associez.

III. — Les seuls Académiciens ordinaires et honoraires auront voix délibérative dans les assemblées ; les Officiers ne pourront être choisis que dans cette première classe.

IV. — L'Académie aura pour Officiers, un Directeur, un Inspecteur, un Bibliotécaire, un Trésorier, quatre Sindics, et deux Secrétaires. Le Bibliotécaire et le premier Secrétaire seront perpétuels. Le Trésorier exercera sa fonction pendant trois années consécutives. Tous les autres Officiers seront annuels.

V. — Le directeur présidera à toutes les assemblées, les convoquera extraordinairement lorsqu'il sera nécessaire ; et veillera à l'observation des Statuts et des Règlemens de l'Académie.

VI. — L'Inspecteur sera chargé du détail des exercices de l'Académie ; il fera les fonctions du Directeur en son absence.

VII. — Le Bibliotécaire prendra soin de tous les Livres, Papiers et autres effets qui concernent les Beaux-Arts ; à la réserve des Papiers qui regardent les Conférences Académiques ; il en sera chargé conjointement avec l'Inspecteur sur deux Regîtres signez par eux et par le Directeur ; l'un desquels Regîtres restera dans la Bibliotèque, et l'autre sera déposé dans les Archives. Tous les ans l'Inventaire sera augmenté des nouvelles acquisitions, et vérifié à la fin de décembre, en présence des officiers.

VIII. — Le Bibliotécaire fera les fonctions de l'Inspecteur, et l'Inspecteur celles du Bibliotécaire, réciproquement, en cas d'absence.

IX. — Le Trésorier recevra tous les deniers de la Compagnie, et payera toute la dépense sur les mandats des autres Officiers. Il rendra Compte à la fin de chaque année.

X. — Les quatre Sindics donneront les ordres nécessaires, les jours de Concert, afin qu'on n'introduise dans la Sale de l'Académie que ceux qui doivent y entrer ; ils en feront les honneurs, et s'aideront mutuellement

(1) Mss acad. n° 157 : *Notice sur l'origine de l'Académie* (f° 130-133), et *Mémoire pour Monseigneur le Procureur général du Parlement* (f° 96).

(2) *Statuts et règlements de l'Académie des Beaux-Arts établie à Lyon par Lettres patentes du Roy ;* Lyon, Laurens, 1724, in-4°.

dans leurs fonctions, dont le détail sera spécifié dans les Règlemens particuliers qui seront faits par la compagnie, tant pour eux que pour les autres Officiers. Le premier Sindic distribuera aux Etrangers les Billets qui leur seront destinés pour entrer au Concert.

XI. — Le premier Secrétaire sera chargé des Tîtres de l'Académie qui doivent rester dans les Archives ; il en fera un Inventaire, et tiendra un Regître sur lequel seront écrits les présens Statuts et Règlemens, avec un Catalogue de tous les Académiciens, selon l'ordre de leur réception. Il assistera à toutes les assemblées, dont il écrira les délibérations. Il raportera sur un autre Regître le précis de toutes les Conférences Académiques, et aura soin de tous les Papiers qui les concernent. Il sera aussi chargé d'écrire les Lettres de la Compagnie. Le sceau de l'Académie sera entre ses mains.

Le Second Secrétaire aidera le premier dans ses fonctions et les fera seul en son absence.

XII. — Le nombre des Académiciens Ordinaires et Honoraires, sera fixé à deux cens. Les Dames seront reçûës dans cette classe.

XIII. — Ceux qui se présenteront pour être reçûs Académiciens Ordinaires et Honoraires seront proposés par le Directeur dans une assemblée ; et quand ils auront été agréez, leurs Noms seront inscrits par ordre de datte, sur un Regître particulier, tenu par le Premier Secrétaire, dont châque Article sera signé par le Directeur et les autres Officiers. La première place à remplir sera donnée à celui qui se trouvera le plus anciennement inscrit. Le nouvel Académicien signera sa réception, et se soûmettra aux Règlements.

XIV. — Les Académiciens Associez seront reçus avec le seul agrément des Officiers.

XV. — Aucun Académicien Ordinaire ou Honoraire, ne pourra être exclû de l'Académie, que pour des causes que l'assemblée Générale, à la pluralité des deux tiers des voix aura reconnuës graves et importantes. Les destitutions des Académiciens associez pourront être faites par délibération des Officiers seulement.

XVI. — L'Académie s'assemblera deux jours de châque semaine, l'un pour les CONFÉRENCES qui auront pour objet les BEAUX-ARTS, et l'autre pour le CONCERT. Le jour des Conférences sera fixé au Samedi à trois heures, et celui du Concert au Mercredi à quatre heures et demie, depuis le commencement du mois de Novembre jusqu'à la fin d'Avril ; et à cinq heures depuis le commencement du mois de Mai, jusqu'à la fin d'Octobre. Lorsquele Mercredi se trouvera être un jour de Fête, le Concert sera remis au lendemain, ou à un autre jour indiqué par les Officiers. A l'égard des conférences, elles se tiendront toujours le Samedi.

L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736

XVII. — Les exercices de l'Académie seront suspendus la quinzaine de Pâques.

XVIII. — Les assemblées pour les Conférences ne seront composées que des Académiciens Ordinaires et Honoraires qui voudront s'y trouver, et de ceux entre les Associez qui auront été choisis par les Officiers.

XIX. — Dans les Conférences, il sera libre aux Académiciens de choisir le sujet qu'ils voudront, pour entretenir la compagnie, châcun à leur tour.

XX. — Il n'y aura point d'Assemblée pour les Conférences depuis le quinzième du mois de Septembre, jusqu'au premier samedi après la fête de St. Martin.

XXI. — Tous les Académiciens Ordinaires exécuteront leur Partie dans le Concert, et lorsqu'ils ne pourront pas s'y trouver, ils auront soin d'en avertir quelques jours auparavant l'Inspecteur, ou en son absence le Bibliotécaire.

XXII. — Il n'y aura que les seuls Académiciens qui soient admis à chanter ou joüer des instruments au Concert, et qui puissent entrer dans l'espace de la sale destiné à l'exécution de la musique. Les Officiers pourront excepter de cette règle les Etrangers capables d'exécuter leur Partie.

XXIII. — Châcun des Académiciens Ordinaires et Honoraires, présent ou absent, fera remettre au Trésorier, dans le mois de Novembre ou de Décembre de châque année, la somme de cinquante livres pour les dépenses de l'année suivante ; après lequel temps, sa place d'Académicien sera censée vacante : ce terme néanmoins pourra être prolongé jusqu'au quinzième de janvier, en faveur des absens.

XXIV. — Les Académiciens Ordinaires ou Honoraires payeront soixante et quinze livres, pour l'année dans laquelle ils seront reçus.

XXV. — Les Académiciens Associez ne contribuëront pas à la dépense de l'Académie. Les Officiers n'admettront dans cette classe que des personnes d'une capacité reconnuë pour les conférences ou pour les concerts. Ceux qui auront des talents pour la Musique ne pourront se dispenser d'exécuter leur Partie dans le Concert, ni s'en absenter sans avoir averti l'Inspecteur quelques jours d'avance, ou en son absence le Bibliotécaire.

XXVI. — Au commencement de l'année, le Directeur remettra à châque Académicien Ordinaire et Honoraire, un Billet Particulier qui contiendra son Nom, et qui sera signé par le Trésorier, et par le Premier Secrétaire ; Les Académiciens le représenteront châque concert au Sindic, à l'entrée de la Sale, pour se faire connaître.

XXVII. — Les Académiciens Associez auront aussi, pour entrer au

concert des Billets Particuliers, qui ne leur seront accordez et continuez, qu'en conséquence de leur assiduité.

L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736

XXVIII. — Les seuls Académiciens entreront dans la Sale de l'Académie ; à la réserve néanmoins, d'un certain nombre de personnes, qui y seront admises les jours de Concert, avec des Billets qu'elles remettront aux Sindics en entrant : ce Privilège sera uniquement pour les Dames de la Ville et pour les Etrangers qui n'y font pas leur résidence. Le nombre des Billets pour les Dames sera fixé à trente pour châque Concert, et celui des Etrangers à quinze.

XXIX. — Le Directeur distribuëra les Billets destinez aux Dames de la Ville pour entrer au Concert. Il aura soin d'y écrire le Nom de celles à qui il les donnera, afin qu'ils ne puissent servir à d'autres, et que la compagnie soit composée de Personnes choisies. Le Premier Sindic en fera de même, à l'égard des Etrangers.

XXX. — Les Officiers s'assembleront un des derniers jours de châque mois, pour délibérer sur les affaires de la Compagnie.

XXXI. — Tous les ans on tiendra une Assemblée Générale, le premier samedi du mois de décembre, dans laquelle, à la pluralité des voix, on élira les Officiers pour l'année suivante ; ils entreront en fonction dans l'Assemblée des Officiers qui se tiendra sur la fin du même mois.

XXXII. — Le jour que les nouveaux Officiers entreront en exercice, les Anciens qui ont des Comptes à rendre, les présenteront pour les faire arrêter, en présence des Anciens et des Nouveaux Officiers, et de trois Académiciens qui auront été nommés par la dernière Assemblée Générale.

XXXIII. — On ne fera aucune acquisition, ny dépense extraordinaire, sans une délibération et le Consentement de six Officiers, au moins ; et dans les cas importants on décidera dans une Assemblée Générale.

XXXIV. — Les Appartements de l'Académie, les Livres, Papiers, Meubles, et autres Effets qui lui appartiennent, ne serviront qu'à son usage.

XXXV. — Il ne sera permis à aucun Académicien de produire au nom de l'Académie, ou comme Académicien, aucun Ouvrage, qu'il n'ait été auparavant examiné et approuvé dans les Conférences, et que l'Approbation n'en soit couchée sur le Regître.

XXXVI. — Les difficultés imprévuës seront décidées par le Directeur et les autres Officiers ; quand elles seront d'une grande conséquence on convoquera une Assemblée Générale ; et suivant l'exigence des Cas, on s'adressera au Protecteur.

XXXVII. — L'Académie continuera à se servir de son sceau ordinaire, qui représente pour sa devise une LYRE et un CADUCÉE, avec ces

L'Académie de 1724 a 1736

mots : *Et Voce et Arte ;* elle en pourra marquer ou sceller ses Lettres, Papiers, Livres, et autres Effets, et les Actes qui émaneront d'Elle.

XXXVIII. — L'Académie pourra étendre et expliquer les présens statuts et Règlements, et y ajouter ou diminuer, suivant les occurences, avec l'agrément du Protecteur.

Ces statuts servirent de modèle à toutes les Académies de musique fondées plus tard dans les grandes villes du royaume. Ils se passent de commentaires. Relevons seulement deux détails. L'article VII signale l'existence de registres tenus en double : il est possible que ce règlement soit resté lettre morte ; en tout cas, nous n'en avons trouvé aucun. L'article XXIX exige que la Société soit composée de personnes choisies : l'Académie restait essentiellement aristocratique (1) ; On trouvait ainsi, dans les réunions, suivant le curieux discours prononcé au XVIIIe siècle à l'Académie de Caen, " le beau optique, dans le spectacle brillant des personnes que le spectacle assemble ; le beau moral, dans les bienséances qu'on y observe ; le beau spirituel, dans le choix des pièces qu'on y joue ; et le beau harmonique, dans la justesse de l'exécution. Ce qui forme un tout ensemble si propre à rappeler si agréablement l'idée du beau éternel et suprême, le seul capable de nous satisfaire pleinement. " (2)

En même temps les Officiers, c'est-à-dire les administrateurs de l'Académie, s'occupaient activement des démarches nécessaires pour la construction de l'édifice qui devait être l'*Hôtel* ou la *Maison du Concert*. Ils avaient choisi un emplacement de l'actuelle place des Cordeliers, compris aujourd'hui entre les Magasins des Cordeliers et les Halles. Certains, grâce à leurs relations, d'obtenir les autorisations indispensables, ils avaient demandé d'avance à un

(1) On ne pensait guère à cette époque que " le peuple a droit à la beauté ". Le théâtre n'était-il pas interdit aux gens de livrée qui ne pouvaient y entrer même en payant ? (Ordonnance du Consulat concernant les spectacles : Archives municipales BB. 342, f° 65).

(2) *Discours sur le beau*, prononcé devant l'Académie de Caen par le Père André, Académicien de cette ville, (publié dans l'*Essai sur le beau*, Paris 1763). Le protecteur de l'Académie de Caen était Mgr de Luynes, archevêque de Sens ; un chanoine en était le secrétaire.

architecte de Milan, nommé Federic Pietra Santa le plan de leur futur Hôtel. Pietra Santa leur envoya, le 20 mars 1724, des plans et un mémoire explicatif (1). L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736

L'emplacement convoité par l'Académie appartenait à la ville, qui l'avait reçu des Pères Cordeliers sous la condition qu'il ne pourrait y être élevé aucun bâtiment. Les Officiers de l'Académie des Beaux-Arts durent donc demander le consentement des religieux de St Bonaventure. Un acte capitulaire du 11 mars 1724 le leur accorda sous certaines réserves: élévation du bâtiment fixée à vingt cinq pieds, promesse de ne jamais employer l'immeuble à des usages profanes, tels que comédies, bals, opéras ou autres spectacles publics, et de ne pas le céder à des communautés ecclésiastiques (2).

Un acte consulaire du 27 avril donna à l'Académie l'autorisation définitive. La ville abenevisait au profit de la société " cent quinze pieds de longueur dans la place des Cordeliers, du côté du Rhône, sous le cens et service annuel de six deniers portant laods et ventes en cas de mutation ", à condition que les plans de Pietra Santa ne fussent pas modifiés et que la construction ne dépassât vingt-cinq pieds en hauteur et quarante en largeur. Il était ainsi établi de chaque côté deux ruelles, larges d'une vingtaine de pieds, conduisant de la place au quai du Rhône (3).

Nous ne croyons pas indispensable d'exposer le détail complet du plan de l'ingénieur italien ; comme nous l'avons noté ci-dessus, projets et mémoires explicatifs sont conservés aux archives de la ville, où chacun peut les consulter. La nouvelle construction, disait le Père de Colonia, " est un bel édifice d'un goût particulier, et dont la forme semble nous rappeler celle que les anciens Romains donnaient à leurs temples. " (4) Les Lyonnais septuagé-

(1) Archives municipales, Inventaire Chappe, XX, 345 et suiv. : Liasse de cinq pièces comprenant les plans de Pietra Santa et leur explication en italien et en français.

(2) Actes capitulaires des Cordeliers (copie de l'acte du 11 mars 1724 aux Archives municipales, même dossier que ci-dessus). — On peut se rendre compte de l'emplacement exact de la salle sur les plans des immeubles des Cordeliers conservés aux Archives départementales (Q. 1-26).

(3) Archives municipales, registres des Actes consulaires, BB. 287, f° 69-72.

(4) de Colonia, *Histoire littéraire de la Ville de Lyon.*

L'Académie de 1724 a 1736

naires se rappellent encore cette petite maison — détruite en 1856 — et dont nous donnons une reproduction : le " goût particulier " ne nous semble pas aujourd'hui se confondre entièrement avec le bon goût.

L'Hôtel du Concert comprenait un rez-de-chaussée et un étage. L'étage était réservé au logement du maître de musique ; au rez-de-chaussée se trouvait la grande salle de concert, précédée d'un vestibule carré, et derrière laquelle deux pièces servaient l'une de bibliothèque, l'autre de foyer des artistes. La grande salle avait la forme d'un parallélogramme, ou plutôt d'un trapèze, long d'un peu moins de treize mètres, et large d'une dizaine de mètres, avec une différence d'un pied en moins du côté de l'orchestre. Deux balcons, larges d'un mètre environ, s'étendaient des deux côtés de la salle, sur la longueur presque entière, et à une hauteur de deux mètres au-dessus du sol ; une tribune, large d'un mètre et quarante centimètres, occupait tout le fond de la salle du côté de l'entrée à une hauteur de trois mètres. L'orchestre, séparé des spectateurs par une balustrade, était composé d'une estrade et de plusieurs gradins en charpente ; il occupait plus d'un tiers de la salle.

C'était, on le voit, une petite salle, mais bien suffisante à une compagnie aristocratique puisqu'elle contenait environ deux cent cinquante places.

Le devis de l'architecte italien prévoyait une dépense de trente mille livres ; cette prévision, suivant l'usage séculaire, devait être bien dépassée. Dès 1724, l'Académie s'occupa de trouver les moyens les plus convenables pour réaliser les emprunts nécessités par la construction de son hôtel. Elle arrêta le projet suivant : remboursements par annuités de cinq mille livres, faits grâce au concours des académiciens de bonne volonté. Chaque année le Directeur dresserait une liste des sociétaires qui voudraient bien s'obliger. " Si la liste du Directeur contient quarante académiciens voulant contribuer au remboursement, ceux-ci auront la bonté de donner chacun cent vingt cinq livres ; si elle en contient cinquante, ils donneront chacun cent livres ; s'ils sont soixante, quatre vingt

trois livres, six sols, huit deniers....." "Comme le Prévôt des Marchands et les Echevins, ajoutaient les Officiers de l'Académie, veulent bien, en cas que le Concert vienne à se désunir, se charger des bâtiments et dépendances en payant le montant des déboursés suivant les quittances remises au secrétariat de la ville, les Directeurs, Sindics et Officiers de l'Académie feront une reconnaissance sur parchemin imprimé, timbré et numéroté, aux Académiciens qui auront contribué au remboursement....." L'Académie, naïvement, prévoyait pour les premières années jusqu'à cent souscripteurs, et poussait même l'optimisme jusqu'à établir la clause suivante : " Comme, dans la suite, le nombre des Académiciens peut augmenter considérablement, et que les revenus de l'Académie peuvent par conséquent suffire et au-delà pour son entretien, le surplus des revenus sera employé au remboursement des reconnaissance ci-dessus faites par Messieurs les Officiers par tirage au sort. " (1) L'Académie n'eut pas, est-il besoin de le dire ? à procéder à ce tirage..... Son entrée dans l'Hôtel du Concert devait marquer pour elle le début de la gêne financière et des expédients.

L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736

L'Académie, d'ailleurs, ne fut pas très satisfaite de son hôtel. La salle du concert en effet " était sans résonance, les sons n'y rendaient point, et les amateurs de la musique, les citoyens zélés pour les établissements distingués de leur patrie, cherchèrent avec le plus vif empressement à remédier à un inconvénient aussi désagréable ". Cette fâcheuse acoustique engagea un Académicien, à qui nous avons emprunté les lignes précédentes, à rechercher les causes de ce défaut et les moyens de le faire disparaître : cet Académicien, Joannon de St Laurent, avait fait des recherches sur les échos : il étudia soigneusement les proportions de la salle, et remarqua que " l'on entendait beaucoup mieux à la tribune qu'aux balcons, et qu'aux balcons il y avait peu de différence de la façon dont on entendait sur le niveau de la salle ", et arriva à conclure que l'on pourrait améliorer l'acoustique de la salle grâce aux

(1) *Mémoires concernant les emprunts et remboursements qui seront faits par les Académiciens des Beaux-Arts, pour parvenir à l'entière construction du bâtiment pour le Concert.....* (Arch. mun. dossier de l'Académie.)

L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736

réparations suivantes : changement du pavé de brique, toujours mouillé par l'humidité du terrain ; changement de la disposition du plafond ; démolition de la tribune et des balcons ; établissement d'une voûte sous la salle, et construction d'un orchestre de pierre. Ces vœux, exprimés dans un mémoire présenté en 1739 à l'Académie des Beaux-Arts (1), ne purent, faute d'argent, être pris en considération ; on ne fit pas, sauf en 1761 (2), de réparations à la salle, qui resta peu favorable aux exécutions musicales.

Nous ne savons à peu près rien de la vie artistique de l'Académie, de 1724 à 1736. Pendant la construction de l'Hôtel de la place des Cordeliers, les Concerts durent continuer dans l'ancienne salle du quai St Clair ; il semble que la construction fut lente (3), et que l'inauguration n'eut pas lieu avant 1726. A la fin de cette année, une note du *Mercure de France* nous l'indique assez vaguement :

" L'Académie des Beaux-Arts qui fait un corps à part de l'Académie des Sciences et des Belles-Lettres, vient de finir le superbe édifice destiné pour les Conférences. Les Concerts qu'on donne toutes les Semaines, deviennent de jour en jour plus parfaits, par le soin qu'ont les directeurs de faire venir de toutes parts les meilleurs Musiciens. Le Public attend, par la perfection de la Musique, que les autres Arts, qui sont l'objet de cette Académie, auront bientôt leur tour, et qu'elle deviendra enfin une Ecole des plus habiles gens dans tous les genres. " (4)

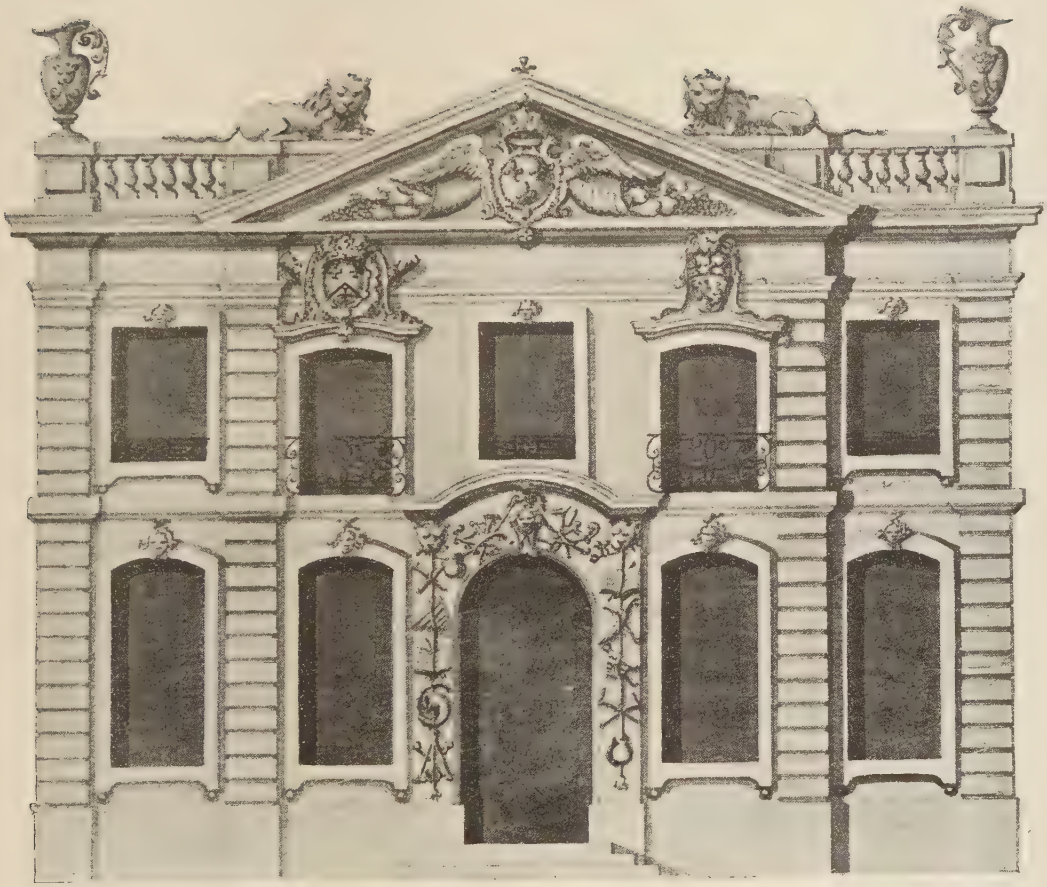
Cette note nous indique aussi la transformation que peu à peu subissait l'Académie : l'élément professionnel et payé tendait de plus en plus à remplacer les amateurs chez qui se ralentissait l'ardeur pour la musique — ce decrescendo est de tradition dans

(1) Mémoire de Joannon sur *l'Application des principes du systême des échos à la salle du Concert de la Ville de Lyon*, présenté à l'Académie des Beaux-Arts le 16 mars 1739 (Mss acad. N° 121, p. 35-40.) Ce mémoire fut relu à l'Académie, le 5 août 1739, en présence de Barnier et Genève, Officiers du Concert, invités à cette occasion.

(2) Du 5 janvier 1751, " mandement de 1.100 livres pour Cannac, trésorier du Concert, payées à Page, charpentier, pour réparations et constructions faites à la Salle du Concert. " (Arch. mun. BB. 317, f° 9).

(3) Toutes les quittances d'ouvriers, maçons, tailleurs de pierre, ou autres, sont conservées aux Archives municipales. (dossier de l'Académie).

(4) *Mercure*, décembre 1726, p. 2939.



Façade de la Maison du Concert

Projet de Pietra Santa
(Archives municipales)

les institutions artistiques lyonnaises — et qui peu à peu "se faisaient une peine d'être confondus avec des musiciens à gages" (1). L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736

Nous avons dit déjà que Bergiron du Fort Michon avait renoncé dès 1718 à la direction des symphonistes et des chœurs de l'Académie; mais il resta officier du Concert, d'abord inspecteur, ensuite, et jusqu'à sa mort, bibliothécaire. David et Villesavoye lui avaient succédé comme maîtres de musique. En 1726, Villesavoye signa, comme batteur de mesure, un engagement de neuf années conservé dans les Archives municipales (2). Cette pièce est fort intéressante: elle nous montre que l'Archevêque de Lyon protégait toujours l'Académie, elle nous est une preuve de l'introduction dans le personnel instrumental des musiciens de profession salariés, et elle nous renseigne sur les fonctions du maître de musique du Concert. En voici le début :

"Je, soussigné, Paul Villesavoye, maître de musique, offre à Monseigneur l'Archevêque et à Messieurs les Officiers de l'Académie des Beaux-Arts..... de battre la mesure dans le concert qui s'exécute un jour de chaque semaine dans leur salle de la place des Cordeliers, comme aussi de me trouver aux Règlements des concerts qui se font chaque mois, de visiter quand il sera nécessaire les Académiciens et Académiciennes qui auront besoin de mon ministère pour pouvoir répéter et exercer ce qu'ils auront à exécuter, et généralement de faire tout ce qui dépendra de moi pour la plus grande perfection des concerts.

"J'offre encore d'assister et de battre la mesure aux répétitions qui seront ordonnées par Messieurs les Officiers, d'avoir soin et de répondre en mon propre et privé nom des partitions, des copies tant d'opera que de motets qui me seront remis par le bibliothécaire, dont je me chargerai par écrit à mesure qu'elles me seront remises.

"J'offre encore et m'engage de faire venir en cette ville D^lle Suzanne Palais ma femme deux mois après ses prochaines couches, de la faire chanter dans tous les rôles qui lui seront indiqués par les règlements des concerts, de l'engager à se trouver tous les jours de concert dans la salle pour y chanter dans les chœurs quand elle n'aura aucun autre rôle à exécuter, et je promets enfin qu'elle donnera toute son application et ses talents pour contribuer de sa part à la perfection des concerts, à l'effet de quoi je m'oblige à lui faire ratifier les présentes....."

(1) Mss acad. N° 157, f° 130-133.
(2) Arch. mun. dossier de l'Académie.

L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736

Villesavoye pour ce double engagement demandait une pension de dix huit cents livres et la jouissance de l'appartement du premier étage de l'Hôtel du Concert. La pension devait être augmentée de cinq cent livres dans le cas, qui ne se présenta pas, de l'organisation de deux concerts par semaine. En cas de décès de l'un des époux, l'engagement du survivant devait subsister avec une réduction de six cents livres sur le chiffre de la pension. Suzanne Palais conservait le droit de chanter en dehors du concert ; quant à Villesavoye, il avait la liberté de battre la mesure dans les églises, chapelles ou oratoires (1), mais non pas dans un concert public sans permission écrite.

Ce projet d'engagement daté du 6 février 1726 fut accepté par l'Académie, " sous le bon plaisir de Mgr l'Archevêque," le 15 mars suivant. Villesavoye était dispensé de " montrer la musique " aux académiciens et académiciennes. L'engagement était fait pour neuf années à dater du 1er janvier précédent.

Quels étaient les autres musiciens de profession engagés dans l'orchestre ou dans les chœurs ? C'étaient vraisemblablement, outre quelques artistes de passage, des instrumentistes ou des chanteurs de l'Opéra de Lyon ; pour la période que nous étudions dans ce chapitre, nous avons peu de documents précis, mais il est permis de supposer que les artistes de l'Opéra étaient heureux d'offrir

(1) Par délibération consulaire du 6 juillet 1722 (Arch. mun. BB. 285, f° 103), le Prévôt des Marchands et les Echevins de Lyon avaient décidé la fondation d'un salut à perpétuité en reconnaissance du rétablissement de la santé du Roi. On y devait chanter un motet en musique, et, de 1722 à 1726, (la cérémonie était fixée au 8 août) le soin de la composition de motet avait été confié à divers musiciens. Dans sa délibération du 19 décembre 1726. (Arch. mun. BB. 289, f° 136), le Consulat reconnaissant " l'inconvénient de changer tous les ans de maître de musique pour la composition du motet, ce qui donne lieu à des sollicitations embarrassantes et contraires à la dignité des intentions qui ont donné lieu à cette fondation, choisit Villesavoye, maître de musique de l'Académie des Beaux Arts, pour composer annuellement ou faire exécuter le motet du 8 août. " Après le départ de Villesavoye, cette charge resta à ses successeurs, jusqu'à l'année 1764 où le motet fut supprimé par les Lettres-Patentes réorganisant le Consulat et ordonnant des économies. Les frais de cette cérémonie annuelle, pour la partie musicale, s'élevaient à 2000 livres environ (Arch. mun., délibérations consulaires, registres de 1751, f° 105 ; 1755, f° 142 ; 1757, f° 109 ; 1759, f° 104 ; 1761, f° 93 ; 1762, f° 155 ; 1763, f° 139).

L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736

leurs services au Concert. Le Grand-Théâtre était, en effet, fort mal dirigé par une femme de mœurs douteuses, la Desmarais, qui n'était, maintenue à la tête de l'exploitation de l'Académie de musique qu'en raison de sa liaison avouée avec le Prévôt des Marchands Camille Perrichon. A plusieurs reprises, de 1725 à 1738, le spectacle avait dû être suspendu faute d'argent pour payer la troupe, en dépit des subventions assurées par le Consulat (1). Choristes, solistes du chant, ou instrumentistes de l'orchestre, n'avaient d'autre ressource que de jouer ou chanter aux séances de l'Académie des Beaux-Arts. Et l'on dut entendre alors, aux concerts hebdomadaires, des chanteurs tels que Villiers, du Bourg, les demoiselles Monville, Gaumenil ou Tulou. D'ailleurs, une délibération du Consulat nous montre que, dès l'année 1732, théâtre et concert avaient des instrumentistes communs. A cette époque en effet nous trouvons la trace de l'engagement simultané d'un violoniste lyonnais à l'Opéra et à l'Académie. Ce violoniste, c'était Jean Marie Leclerc ou Leclair le second, dont la personnalité n'a été mise en lumière que récemment (2). Ce Leclair le second est celui que les principaux historiens ont prénommé, nous ne savons pourquoi, Antoine-Remy ; il était le frère cadet de Jean Marie Leclair l'aîné, le célèbre violoniste et compositeur, qui vécut à Paris.

Jean Marie Leclair le second, né à Lyon le 23 septembre 1703, s'était d'abord fait connaître comme violoniste dans sa ville natale. Puis, l'Académie de Besançon, fondée en 1726, l'engagea comme premier violon, et une délibération du Consulat de cette

(1) Arch. mun. série BB, *passim*.

(2) Sur Jean Marie Leclerc le second et sa famille, v. deux études de M. Lionel de la Laurencie : *Jean Marie Leclair l'aîné (Recueil trimestriel de la Société internationale de musique*, janvier 1905*)* et *Jean Marie Leclair le second (Courrier musical* 1er juillet 1905*)*; v. aussi l'article de M. Georges Tricou sur *Les Leclair* (*Revue musicale de Lyon* du 5 mars 1905). Il est impossible de justifier le choix d'une des orthographes *Leclair*, *Le Clair*, *Leclerc ou Le Clerc ;* toutes se trouvent dans les états civils des divers membres de la famille. Ainsi l'acte de mariage d'un des frères Leclair est rédigé au nom de *Le Clerc*, et signé Antoine *Leclair* et Pierre *Le Clair*. (Reg. paroissiaux de St Nizier, 30 janvier 1730). Les actes consulaires orthographient généralement Le Clerc.

L'Académie de 1724 a 1736

ville, le 14 juillet 1732, lui assura une pension de cent cinquante livres (1). Le Maire et les Echevins de Besançon lui firent même des propositions très avantageuses pour l'engager pendant toute sa vie. Alors le Consulat lyonnais, en décembre 1732, lui fit écrire "pour lui représenter son dessein de le rappeler dans sa patrie, et de l'y conserver en lui assurant une pension viagère pour contribuer à sa dépense annuelle ; à quoi le dit sieur Le Clerc, ayant répondu d'une manière très convenable, et s'étant rendu en cette ville, avait offert ses services au public, sous telles conditions que le Consulat jugerait à propos de lui imposer....." En conséquence, l'administration municipale décida de faire à Le Clerc une pension viagère de 300 livres à compter de Noël 1732, "à la charge de rester attaché au service de la Ville et de l'Académie des Beaux-Arts tant qu'elle susbsistera en convenant de ses appointements avec M^rs^ les Officiers ; comme aussi de continuer ses soins pour l'éducation des enfants de la Ville et même des Etrangers dans l'art de jouer du violon, dont il a acquis une connaissance parfaite, qui lui peut être aussi utile dans la ville de Lyon que partout ailleurs ; toutes lesquelles conditions ayant été acceptées par le dit sieur Le Clerc, il a très humblement remercié le Consulat d'avoir bien voulu contribuer à le rendre à sa famille et à sa patrie, en le faisant renoncer à des avantages étrangers qui le flattaient bien moins que l'honneur que le Consulat veut bien lui faire dans cette occasion..... (2) "

Huit ans après, Leclair était récompensé de son assiduité au

(1) Arch. communales de Besançon. Cf. Auguste Castan, *Notes sur l'histoire municipale de Besançon ;* Besançon, 1898.

(2) Arch. mun. BB. 297, f° 73. Comme on le verra ci-dessous, Leclair cadet ne quitta plus Lyon. C'est vraisemblablement de son frère Pierre, né en 1709 et marié en 1730 avec Suzanne Biolet, qu'il s'agit dans cette phrase de l'*Académie de musique de Moulins au XVIIIe siècle* par E. Bouchard :

" Le 16 août 1736, Leclair et sa femme venant de Lyon sont engagés au prix unique de 600 livres... " (*Réunion des Stés des Beaux Arts des départ.* Tome XXV, 1897, p. 592).

Un Leclair, violon, faisait partie en 1762 de l'Académie d'Orléans (*Id.* XXI, p. 788).

Concert et à l'Opéra. Une nouvelle délibération consulaire, prise en 1741, nous apprend les faits suivants : L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736

"Le sieur Leclerc a bien voulu s'engager pour premier violon dans Lorquestre de l'Opéra, en sorte que son talent à jouer du violon, avec une perfection qui lui attire journellement des applaudissements, ne laisse rien à désirer au public à cet égard ; un pareil talent est un objet considérable pour le soutien du Concert et de l'Opéra de cette ville, puisque, par ses soins, la symphonie est bien plus régulièrement exécutée dans l'un et dans l'autre ; d'ailleurs il forme journellement des jeunes gens de famille dans l'art de jouer du violon, de manière que l'on peut dire que les personnes de tout âge profitent de l'habileté du sieur Le Clerc.... (1)"

Le Consulat tint à " assurer à la ville un si bon sujet et à l'engager à fixer son séjour pour longtemps. " Aussi augmenta-t-il sa pension annuelle de deux cent livres, " à la charge par lui de ne point quitter cette ville et de continuer à jouer du violon tant au Concert que dans l'orquestre de l'Opéra tant que les deux établissements subsisteront ; de laquelle augmentation de pension viagère, le dit sieur Le Clerc a très humblement remercié le Consulat et a promis d'exécuter la présente délibération en tout son contenu, suivant sa forme et sa teneur.... "

Les registres des délibérations consulaires nous signalent aussi la présence parmi les pensionnaires de l'Académie des Beaux-Arts, d'une chanteuse professionnelle, nommée Marguerite Huguenot. Engagée depuis plusieurs années au Concert, où elle " partageait les premiers rôles à la satisfaction de tous les académiciens et du public, " elle fut sollicitée, en 1737, d'aller à Paris pour entrer dans la musique de la Reine et à l'Académie royale de musique. Elle offrit alors au Concert de Lyon de rester dans notre ville " s'il plaisait au Consulat d'assurer son état et de le fixer de manière qu'en cas que par des événements imprévus l'Académie vint à cesser, ou qu'elle perdit sa voix, " elle n'ait pas à regretter sa détermination. Le Prévôt des Marchands et les Echevins délibérèrent à ce propos, et reconnurent que les qualités et la voix de la Huguenot étaient supérieures à celles de tous les sujets qui s'étaient

(1) Arch. mun. BB. 306, f° 95-96.

L'Académie de 1724 a 1736

présentés jusqu'alors pour entrer à l'Académie, et que l'excellente artiste serait difficile à remplacer. Ils décidèrent en conséquence de lui garantir, pendant le reste de sa vie, et quoi qu'il arrive, la pension de mille livres que lui versait l'Académie (1). Cette subvention déguisée, nous le verrons plus loin, fut continuée à l'Académie même après le départ de la cantatrice pour Paris.

L'Académie avait depuis un an à peine la jouissance de son Hôtel, quand elle dut, par suite du mauvais état de ses finances, le vendre à la Ville. La construction avait coûté cinquante mille livres au lieu de trente mille, et les fonds nécessaires avaient été avancés par le trésorier de l'Académie. Dans l'impossibilité où ils se trouvaient de rembourser ces avances, les Officiers de l'Académie proposèrent au Consulat d'user de suite de la faculté qu'il s'était réservée d'unir et incorporer au patrimoine de la ville les constructions, en payant vingt-cinq mille livres ; mais, en raison des frais réels, supérieurs aux devis primitifs, le Concert, " qui emploie tous ses soins et ses attentions pour rendre ses exercices de plus en plus utiles et agréables au public, " demandait quarante mille livres au lieu des vingt-cinq mille proposés. Le Consulat ne crut pas inutile, à cette occasion, de visiter officiellement l'Hôtel du Concert ; il reconnut les avantages et les agréments de l'Académie, et l'utilité pour la ville de s'assurer sans retard la propriété d'un " fonds considérable et bien placé. " Il accepta donc l'acquisition proposée, mais au prix de vingt-cinq mille livres seulement ; il laissait à l'Académie la libre disposition à perpétuité du bâtiment et la faculté, pendant quinze années, de racheter l'immeuble. (2)

Il est inutile de remarquer que jamais l'Académie n'eut la possibilité financière d'user de son droit de rachat. Bien au contraire : ses difficultés s'accrurent chaque année. A la fin de l'année 1727, lorsque le trésorier Quinson rendit ses comptes, il établit qu'il avait fait vingt quatre mille quatre cent dix sept livres d'avances à la Compagnie. De cette somme, la plus grosse part (dix-sept mille livres) était le résidu des dettes de la construction ;

(1) Arch. mun. BB. 302, f° 69.
(2) Délibération consulaire du 11 juillet 1727 (Arch. mun. BB. 291, f° 105.)

le reste provenait des dépenses ordinaires. L'Académie décida de rembourser immédiatement deux mille quatre cent dix sept livres et de considérer les vingt deux mille livres restant comme emprunt à cinq pour cent (1). Deux ans plus tard, elle dut avoir recours de nouveau à la générosité du Consulat, en exposant ainsi ses doléances :

L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736

" Quelque soin que les directeurs et officiers de l'Académie se soient donné pour soutenir et pour perfectionner le Concert, il ne leur a pas encore été possible d'éviter que la dépense annuelle n'excède la recette, quoiqu'ils avoient lieu d'espérer que n'ayant rien épargné pour attirer à Lion les sujets les plus propres à plaire au public, et à rendre le Concert un des plus beaux du royaume, les citoyens s'empresseroient davantage de contribuer à le soutenir.

" Mais comme la difficulté des temps et la crainte de s'engager dans les dettes anciennes de l'Académie retiennent encore plusieurs personnes de s'y associer, les Directeurs et Officiers n'ont plus de moyen pour le soutenir ni pour payer des dettes échues et exigibles, si le Consulat n'a pas la bonté de faire de nouveaux efforts pour éviter la chûte d'un établissement aussi honorable et dont tous les Etrangers paraissent aussi surpris que satisfaits....."

Le Consulat ne résista pas à ce navrant exposé. " Ayant considéré que la suppression des Concerts serait déshonorante pour une grande ville, et fort désagréable aux personnes qui ont du goût pour la musique, et qui l'entretiennent à la faveur de cet établissement, " il accorda pour six années une subvention annuelle de deux mille livres, et laissa à l'Académie la permission de recevoir le tout ou partie par anticipation suivant ses besoins (2).

L'Académie toucha aussitôt et d'un coup les douze mille livres, subvention pour six années ! Dix huit mois plus tard, elle se plaignit de nouveau au Consulat, car elle avait " la douleur de voir que la dureté des temps ayant suspendu le zèle et l'émulation que les honnêtes gens devraient avoir pour s'associer dans cette compagnie, " il ne lui était plus possible de soutenir l'établissement

(1) Extrait de la délibération de l'Académie des Beaux-Arts du 29 décembre 1727 (Arch. mun. dossier de l'Académie).

(2) Délibération consulaire du 1er décembre 1729 (BB. 293, f° 154).

L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736

artistique du Concert, si le Consulat ne consentait à continuer pendant quelques années encore sa subvention annuelle de deux mille livres. Le consulat se rendit sans hésitation à l'invitation de l'Académie : il prorogea, pendant six années à dater du 1er janvier 1735, la jouissance des deux mille livres accordées en 1729, et renouvela l'autorisation du paiement de la subvention par anticipation.

Quelques jours après, c'est-à-dire au mois d'août 1731, l'Académie touchait, en une fois, les douze mille livres dont le dernier versement aurait dû être fait seulement huit années plus tard, en 1739..... (1)

C'était, on le voit, la grande détresse financière.

De la vie artistique du Concert pendant cette période, il ne nous est resté, en dehors des vagues indications du catalogue de la bibliothèque, que le souvenir de quelques fêtes ou cérémonies. L'une date du 4 octobre 1727 et nous est indiquée par la relation manuscrite d'un Père Cordelier de St Bonaventure :

" Les musiciens de la ville, raconte ce religieux, voulant offrir, à Monseigneur l'Archevêque, un bouquet le jour de sa fête, ils choisissent notre église, et, le jour de St François d'Assise, ils firent célébrer une basse messe au maître autel pendant laquelle on exécuta un motet à grand chœur et une grande symphonie ; on avoit préparé en face de l'autel un prie dieu couvert d'un tapis de velours avec des coussins, où se plaça Monseigneur qui, avant la messe, eut la complaisance de monter dans la chambre du Père Michel, et d'y recevoir de ses mains un bouquet fait de différents coquillages de mer et représentant des fleurs naturelles (2). "

" Les musiciens de la ville " étaient sans doute, pour le bon Cordelier, les symphonistes et chanteurs de l'Académie.

Une autre messe en musique fut chantée, l'année suivante, dans la grande salle de l'Hôtel-de-Ville, pour rendre grâces à Dieu du rétablissement de la santé du Maréchal de Villeroy (3). L'exé-

(1) Délibération consulaire du 14 août 1731 (BB. 295, f° 94.)

(2) Evénements particuliers arrivés au Couvent de St Bonaventure depuis l'année 1720. (Mss de la Ville de Lyon, Fonds général, n° 1423, p. 46).

(3) Arch. mun. BB. 292, f° 80.

cution, en raison des bons rapports du Consulat et de l'Académie, avait été certainement confiée à cette dernière.

L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736.

Au cours de cette même période, l'Académie des Beaux-Arts perdit ses deux protecteurs : le Maréchal de Villeroy, mort en 1730, et l'Archevêque de Lyon mort en 1731 (1). La Compagnie, qui devait tant à ces deux princes, ne pouvait manquer de faire chanter des messes solennelles pour le repos de leurs âmes. Le 7 août 1730, elle fit célébrer dans l'église des Pères de St Antoine un service au cours duquel fut exécutée la *Messe* de Gilles " dont la musique est des plus parfaite " (2) ; la messe fut chantée par les académiciens mêmes, placés dans la grande tribune. Cette même messe fut chantée, sous la direction de Villesavoye, au cours de la grande pompe funèbre de l'Église de la Charité, le 15 septembre suivant (3). A cette époque d'ailleurs, " il ne se faisait presque point de service funèbre en musique où l'on n'exécutât la messe de Gilles (4). Nous n'avons pas trouvé de documents sur les cérémonies funèbres organisées par l'Académie en l'honneur du prélat qui s'était mêlé si intimement à sa vie artistique.

Enfin, en 1735, l'Académie vit partir son maître de musique, Villesavoye, dont l'engagement était terminé. Villesavoye fut nommé aussitôt à la cathédrale de Strasbourg (5). Il fut vraisem-

(1) Les publications de l'Académie, comme la *Chasse* dont nous avons parlé plus haut, portaient, sur un frontispice, orné d'une mitre et d'une couronne ducale, l'épipraghe : " Auspiciis Villaregiorum. "

(2) GRISARD : *Documents pour servir à l'histoire du Couvent des Carmélites...* ; Lyon, Pitrat, 1887, p. 61.

(3) *Description de la Pompe funèbre.....* (Mss fonds général n° 1463, f° 225). — Archives de la Charité, E. 613. — Arch. mun. BB. 294, f° 191 et 205.

(4) *Sentiment d'un harmoniphile sur divers ouvrages de musique;* Paris, 1757, p. 15-16.

(5) Le *Mercure* de juin 1736 contient un air noté de " M. de Villesavoye, maître de Musique de la catédrale de Strasbourg. " Villesavoye mourut à Strasbourg en 1760. Dans son ouvrage *Beitrage zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg...* ; Strasbourg, Dannbach, 1840. J. F. Lobstein indique (à tort) l'année 1738 comme date de l'entrée en fonctions de l'ancien musicien lyonnais, et donne sur lui les renseignements suivants : " De Villesavoye (Paul), geb. 1683, starb nach einer Geisteszerrütung am 28 Mai 1760 ; er dirigierte am 5 Oktober 1744 die grosse Musik bei gelegenheit der Ankunst Ludwigs XV in Strassburg. "

L'ACADÉMIE DE 1724 A 1736.

blablement remplacé par Estienne, l'ancien batteur de mesure de l'Académie des Jacobins, qui occupa son nouveau poste pendant quatre ans à peine (1).

(1) C'est ce qui semble résulter d'une délibération consulaire du 30 décembre 1741 (Arch. mun. BB. 306, f° 185-189), signalant une délibération de l'Académie des Beaux-Arts du 29 novembre 1739, qui accordait une pension de retraite à Estienne.

IV

L'Académie de 1736 a 1759.

En 1736, comme nous l'avons indiqué dans notre introduction, l'Académie des Beaux-Arts se transforme complètement. Les amateurs ne prennent plus part à l'exécution des concerts (1), et, pour occuper leurs loisirs, songent à faire les conférences sur les Beaux-Arts prévues dans les statuts de 1724. L'Académie est donc formée dès lors de deux groupes tout-à-fait distincts : d'une part, les Académiciens qui se réunissant, chaque semaine une fois, pour discuter des questions artistiques et scientifiques ; d'autre part, le Concert, administré et entretenu par les Académiciens, mais dont les auditions hebdomadaires sont confiées exclusivement à des musiciens de profession. De loin en loin pourtant, quelques amateurs, chanteurs ou instrumentistes se firent entendre.

Ce changement dans le recrutement des instrumentistes dut amener des modifications profondes dans la composition de l'orchestre : les violons prirent définitivement la place des pardessus

(1) Vers la même époque, une transformation analogue s'opéra au Concert de Bordeaux. Dans la lettre à Christin que nous avons citée dans le premier chapitre, Sarrau écrivait, le 12 août 1738 : " Le Concert de l'Académie de Bordeaux est devenu un concert public comme le vôtre. Ce n'est plus l'Académie qui s'en mêle. Mais j'ai continué d'en faire un avec mes amis où l'on n'exécute que de la musique italienne. Nous avons des sujets formés dans ce genre pour le chant et les instrumens, qui s'en acquittent assez bien..." Certains Concerts d'autres villes, dès le début n'avaient été composés que de gagistes: ainsi celui de Marseille où "les particuliers n'osaient s'exercer à la musique à cause du grand nombre d'auditeurs qui leur en ôtaient la liberté. " (Mss acad. n° 263, f° 111 et suiv.)

L'Académie de 1736 a 1759

de viole ; les violes en général disparurent, et le violoncelle, qualifié pourtant à cette époque encore de " misérable cancre, hère et pauvre diable (1), le violoncelle s'installa dans les basses ; la contrebasse elle même fit son apparition (2). " Le luth, le théorbe, si nobles et si propres à l'accompagnement " (3) furent supprimés. L'orchestre se débarrassa de tous les instruments parasites que la vanité artistique de certains académiciens imposait inutilement ; ses éléments furent réduits de moitié, mais la qualité des exécutions musicales ne perdit rien à cette diminution. Les chœurs surtout furent vraiment décimés, puisque, à la place des nombreux académiciens et académiciennes qui formaient un groupe plus élégant et gracieux que sonore, chantèrent les seuls pensionnaires de l'Académie, au nombre d'une vingtaine, comme nous le verrons plus loin. (4)

L'histoire du Concert pendant cette période n'est encore que l'histoire de ses difficultés financières et de ses expédients. En 1738, Marguerite Huguenot se retire à Paris où elle est appelée dans la musique de la Reine : aussitôt les Officiers de l'Académie représentent aux Echevins qu'il est indispensable de remplacer cette artiste par " un ou deux sujets capables de soutenir le Concert," et qu'ils ne peuvent le faire que si la Ville leur laisse la jouissance de la pension de mille livres accordée à la Huguenot ; du reste, ajoutent-ils, " ce n'est pas une dépense nouvelle pour la Ville, et, si l'Académie manquait de fonds pour se soutenir, elle serait toujours obligée d'avoir recours aux bontés et à la générosité du Consulat. " Et le Consulat, " voulant donner de plus en plus des marques de son affection pour le soutien d'un établissement convenable dans une grande ville, " décide le maintien de la pension qui aidera l'Académie à former de bons sujets et à faire vivre le Concert (5). Cet état financier de la société musicale était la fable

(1) H. Le Blanc, *Défence de la basse de viole...*

(2) Un inventaire des meubles de l'Hôtel du Concert, fait en 1756, signale l'existence de " deux contrebasses avec leur étui de sapin. "

(3) Bollioud-Mermet, *De la Corruption du goust dans la musique françoise.*

(4) Etat des pensionnaires de l'Académie en 1757 et 1765.

(5) Délibération consulaire du 30 décembre 1738 (BB. 303, f° 176).

de la ville ; on chansonnait l'Académie, et on proposait mille moyens humoristiques

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

Pour prévenir la décadence
Du Concert toujours en balance,
Pour lequel depuis si longtems
On cherche des expédiens ;
Voulant lui donner la ressource
Qu'il n'a pu trouver dans la bourse
De tant de protecteurs divers. (1)

L'année 1741 devait voir la débâcle financière. Le 30 décembre, en effet, le Prévôt des Marchands et les Echevins délibérèrent longuement au sujet de l'Académie, et les registres consulaires ont conservé l'exposé navrant et confus de la situation du Concert, que nous allons résumer. (2)

L'Académie des Beaux-Arts ou ses créanciers étaient dans le dessein d'user de la faculté qui leur avait été réservée par la délibération consulaire du 11 juillet 1727, faculté, pendant l'espace de quinze années, de racheter l'Hôtel du Concert en remboursant les vint cinq mille livres versées par la municipalité. Mais ce rachat ne pouvait que grossir les dettes de la Société : or, celle-ci n'avait fut aucune épargne depuis l'année 1727. C'était dans l'espérance du contraire que le Consulat n'avait pas jugé, quatorze ans plutôt, de liquider entièrement l'Académie, et s'était contenté de rembourser vingt-cinq mille livres au lieu des quarante mille demandées: grâce à cette économie de la Ville, les dettes du Concert avaient augmenté sans cesse tant par le payement des intérêts que par l'augmentation des appointements donnés aux pensionnaires. Ainsi, malgré différentes libéralités du Consulat, elles s'élévaient alors à la somme considérable de quarante et un mille livres. L'Académie ne voyait de solution à cette situation déplorable que dans l'autorisation que pourrait lui donner le Consulat d'aliéner tous ses biens mobiliers et l'immeuble même du Concert. La proposition, on

(1) Extrait d'un *Brevet de la Calotte au sujet des bals du Concert de Lyon* : Mss de la Ville de Lyon, Fonds général, n° 1503, f° 185-186 (sans date).

(2) BB. 306, f° 185-189.

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

l'avouera, était singulièrement audacieuse, puisqu'elle consistait à vendre au profit de l'Académie la maison du Concert, acquise par la Ville de Lyon quelques années auparavant. Il n'apparaît pas que les Consuls lyonnais aient été choqués par cette étonnante proposition. Ils considérèrent simplement ces étranges représentations comme "assez importantes". Accepter l'offre du Concert, pensèrent-ils avec bienveillance, c'était anéantir sans ressources un établissement qui avait déjà occasionné à la Ville et aux Académiciens des dépenses considérables ; d'ailleurs, quand même ils l'accepteraient, la Ville ne serait pas remboursée des vingt-cinq mille livres qu'elle avait versées pour l'acquisition de l'immeuble, puisque, malgré le prix des constructions (55.719 livres), on ne pouvait espérer les vendre à ce prix en raison des frais nécessités pour les transformer en appartements privés. Il sembla plus convenable au Consulat de se charger de l'entière liquidation de l'Académie en acquérant tous ses effets mobiliers ; de la sorte, la Ville, devenue propriétaire, pourrait faire, dans l'administration de la Société, les modifications nécessaires pour éviter de nouvelles dettes. A la suite de ces considérations, le Prévôt des Marchands et les Echevins prirent les décisions suivantes : la Ville achetait, moyennant quarante et un mille livres, tous les droits et propriétés sur le bâtiment et ses dépendances, et sur les effets du Concert ; les magistrats municipaux étaient déclarés inspecteurs généraux et perpétuels de la Société ; la Ville se chargeait du payement du cens et de la pension due aux Cordeliers, ainsi que d'une pension viagère accordée par l'Académie à Estienne, ancien maître de musique ; le Concert devait remettre chaque année au secrétariat de la Ville l'inventaire des œuvres musicales nouvellement acquises ou copiées, et, deux fois par an, au 1er janvier et au 1er juillet, la feuille des pensionnaires, avec le montant de leurs appointements ; deux fois par an aussi, le trésorier de l'Académie devait soumettre l'état des recettes et des dépenses du Concert ; enfin, les délibérations précédentes accordant une pension annuelle de deux mille livres étaient annulées, tandis que la pension de mille livres, accordée le 30 décembre 1738, était maintenue.

Ainsi, la ville achetait pour la deuxième fois une maison dont elle était pourtant propriétaire, et qui, avec quelques meubles et partitions, lui coûtait soixante six mille livres ! Et, du même coup, elle inaugurait, dès l'année 1742, le système de la régie municipale appliquée à une entreprise artistique. Elle n'eut, pas plus que les municipalités du xxe siècle, à se louer d'un essai prématuré de socialisation dont les effets pourtant devraient être heureux. Il semble d'ailleurs que le plus parfait désordre n'ait cessé de régner dans les rapports du Consulat avec le Concert : c'est ainsi que les inventaires de la bibliothèque et des meubles du Concert ne furent fournis que beaucoup plus tard, l'un en 1754, l'autre en 1756. Nous consacrerons à la bibliothèque un chapitre spécial ; quant à l'inventaire du mobilier de la société (1), nous en relèverons de suite certains détails qui peuvent nous intéresser. Il avait été évalué, en 1727, à douze mille huit cent quatre-vingt-dix-neuf livres : le 28 décembre 1756, on l'estima à treize mille cinq cent livres. Dans la salle de la bibliothèque et des assemblées étaient : douze armoires contenant partitions et archives, la traditionnelle "grande table avec ses allonges et le tapis vert pour les assemblées " — car cette salle servait aux réunions de la Société Royale —, " un clavessin fait par Donzelague avec son pupitre, " sur les cheminées " deux tableaux peints en camayeux, l'un représentant Apollon et les Muses assemblées sur le Parnasse, et l'autre Minerve dans un cabinet. " Dans les deux pièces de l'entresol : deux tableaux représentant les premiers protecteurs de l'Académie, le Maréchal de Villeroy et son fils l'Archevêque, "le portrait de Lully en estampes gravées par Edelinck dans un cadre doré et un verre devant, " " un choriste à soufflets de quinze pouces de long pour fixer le ton au concert, deux contrebasses avec leur étui de sapin, une trompette marine avec son étui, une haute-contre de violon, un violon, une trompette d'Allemagne. " Dans la grande salle : " l'orquestre de la composition ou de l'invention du Sr Coignet, un clavessin par Donzelague avec son pupitre, 20 pupitres en place et 16 pupitres

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

(1) Arch. mun. Dossier de l'Académie de Concert : inventaire du 28 décembre 1756, établi par Coignet (sur Coignet, v. chap. la Bibliothèque du Concert).

L'Académie de 1736 a 1759

ambulants, 30 sophas garnis et couverts en toile verte, dont dix dans les balcons, neuf chaises couvertes en toile verte.... 12 chaises garnies en paille, 168 chaises qui sont ambulantes dans les salles et les balcons ; " ces derniers détails nous renseignent approximativement sur la contenance de la salle de concert. L'éclairage était assuré par " 7 lustres de bohême taillés à 8 lumières, et 2 girandoles à 11 lumières. " A cette époque, l'Académie n'avait pas encore acquis l'orgue qui, plus tard, devait être utilisé si souvent.

Aussitôt après la délibération municipale de 1741, les Officiers du Concert rédigèrent une circulaire pour informer les Académiciens de la décision et des libéralités du Consulat. (1) A ce " faire-part, " ils ajoutèrent les lignes suivantes soumettant les projets de la Société :

"...Pour ne pas rendre infructueuse la bonne volonté du Consulat, et trouver les moyens, après avoir liquidé le Concert, d'en assurer la continuation, ce qui ne peut être qu'autant que les Citoyens, amateurs des Beaux-Arts et de la musique, voudront y contribuer de leur côté pour les dépenses annuelles, l'on a cru devoir faire part des bonnes intentions de la ville à tous ceux qui ont composé et composent actuellement le Concert.... et les inviter à signer au bas du présent avertissement, pour servir d'assurance qu'ils continueront pendant trois années, ou deux années au moins, à être du Concert sur le pied de cent livres pour mari et femme et leur famille, ou de soixante livres pour les garçons. Il est absolument nécessaire que M^rs^ les Officiers du Concert, qui regardent le parti qu'on a proposé comme l'unique qui puisse l'assurer pour toujours, sachent à quoi s'en tenir : ainsi l'on prie ceux à qui le présent avertissement sera remis de le renvoyer.... avec leur signature en bas qui tiendra lieu d'engagement... ; ayant été délibéré qu'au cas que l'on ne puisse pas compter sur 80 personnes à 100 livres et 70 personnes à 60 livres, pour fournir chaque année à la dépense du Concert, suivant l'état réduit qui en a été arrêté, on cessera au 1er Octobre prochain l'exécution des concerts, jusqu'à ce qu'on puisse avoir les soumissions qu'on demande, sans quoi on ne peut s'assurer de la

(1) A vrai dire, cette circulaire fut envoyé dans le courant du mois de septembre 1741, c'est-à-dire plus de trois mois avant la délibération officielle du Consulat. Mais, dans l'Assemblée générale du Concert tenue le 23 août, le Prévôt des Marchands et les Echevins avaient accepté le principe de la liquidation de la Société " pour se conformer aux vues de Mgr le duc de Villeroy, qui a toujours accordé une protection singulière à cet établissement, et pour donner aux citoyens des marques de leur attention dans tout ce qui les intéresse. "

réussite de ce projet. Si le nombre ne se trouve pas rempli d'ici au tems fixé, on rendra les engagements à ceux qui les auront donnés, et l'on n'en fera aucun usage qu'autant que le Concert subsistera. "

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

Nous verrons tout-à-l'heure que cette circulaire, dont un exemplaire a été conservé dans la grande bibliothèque de Lyon sous le numéro 109.893, nous indique approximativement le budget de l'Académie du Concert en 1742. Constatons auparavant que cette acquisition du Concert par la ville entraîna la séparation des deux groupes formant depuis 1736 l'Académie des Beaux-Arts. Dans les registres des procès-verbaux des Conférences académiques, on trouve, à la date du 21 février 1742, la note suivante: " Jusques à présent, les intérêts de l'Académie et ceux du Concert étaient joints ensemble, tant pour les Lettres-patentes que pour la dépense nécessaire pour ses assemblées académiques et le logement : mais Mrs du Consulat ayant fait acquisition, pour la Ville, vers la fin de l'année dernière, des bâtiments, papiers et autres effets du Concert.... les intérêts de l'Académie se trouvent aujourd'hui entièrement séparés de ceux du Concert... " Cette séparation, confirmée officiellement plus tard, par l'attribution du titre de *Société Royale* à la section des conférences de l'Académie des Beaux-Arts, fut fort heureuse. Elle coupait court à différents inconvénients. L'état financier du Concert pouvait empêcher certains amateurs de fonder des prix à l'Académie, et surtout les Académiciens n'appartenant qu'à l'un des deux groupes croyaient pouvoir user des avantages de chacune des Académies : " Le Concert ne subsistait qu'au moyen d'une contribution personnelle et d'une somme que donnait chaque Académicien ; il n'y entrait, des habitants de la ville, que ceux qui payaient et les étrangers gratis ; l'Académie [section des conférences] n'obligeait à aucun payement, et on y était reçu à proportion du talent ; il résultait de l'union que ceux qui payaient pour le Concert se croyaient en droit d'assister aux séances de l'Académie et ceux de l'Académie au Concert sans payer, ce qui formait toujours des contestations... (1) "

(1) Lettre au Procureur Général du 22 août [1748]. Arch. mun. Dossier de l'Académie des Beaux-Arts.

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

D'après la circulaire que nous avons citée, les recettes nécessaires à l'entretien du Concert, représentées par la cotisation de cent quarante Académiciens payant soixante livres pour une seule personne ou cent livres pour une famille, se montent à douze mille deux cents livres par an. Ce chiffre fut sans doute atteint pendant les trois premières années de la nouvelle combinaison financière, et, joint à la subvention de mille livres, il suffit aux dépenses. Mais, le Consulat se voit bientôt obligé de combler le déficit de l'exploitation : c'est ainsi qu'en 1745, il est remis à Chanorier, trésorier de l'Académie des Beaux-Arts, plus de quatre mille livres " accordées pour contribuer aux frais nécessaires et indispensables à ladite Académie et au payement de ceux qui exécutent la musique et la symphonie (1) ". L'année suivante, c'est une nouvelle subvention supplémentaire de près de trois mille livres (2). Pendant l'hiver 1747-1748, le déficit s'aggrave, et, par ordre de Mgr de Villeroy, le Concert est suspendu pour quelque temps (3).

De telles dépenses ne sont pas les seules qui incombent à la Ville devenue propriétaire de l'entreprise musicale. Le Consulat se voit obligé de servir des pensions à quelques-uns des meilleurs artistes de l'Académie. Nous avons déja signalé la pension de Jean-Marie Leclair le second. Les registres consulaires nous indiquent encore que des pensions furent accordées à deux artistes connus : le compositeur Grenet et la cantatrice Selim.

François-Lupien Grenet, sur qui Fétis était mal renseigné (4), était né à Paris; il fut reçu enfant de chœur à la Sainte-Chapelle, le 19 août 1705, alors que Nicolas Bernier y était maître de musique. Il quitta son service avant que son temps fût expiré (5). Nous ne

(1) Arch. mun. BB. 311, f° 93 et 117.

(2) Arch. mun. BB. 312, f° 12.

(3) Lettre citée au Procureur général.

(4) Dans sa *Biographie des musiciens*, Fétis fait mourir Grenet en 1761, à Paris (Grenet mourut en 1753) et indique l'année 1759 comme date de l'apparition d'*Apollon, berger d'Admète* : cette date est celle de la représentation de l'œuvre à Paris. De Lajarte, dans sa *Bibliothèque musicale de l'Opéra* (Paris 1876), t. 1er p. 240, déclare qu'il ignore la date d'*Apollon*.

(5) Archives nationales : Registres de la Sainte-Chapelle (Communiqué par M. Michel Brenet.)

savons rien de sa jeunesse. En 1737, il fit représenter à l'Opéra de Paris le *Triomphe de l'Harmonie* ; il était alors, d'après le privilège de cette œuvre, changeur à Paris où il habitait " rue et vis-à-vis de la Monnoye, au change du Roi. " Son œuvre lyrique fut représentée à Lyon en mai et juin 1740 ; en 1745, il y ajouta un acte sous le titre *Apollon, berger d'Admète* (1). Grenet, rapporte un acteur nommé Marignan, qui le connut beaucoup, " était un homme très vif, plein du génie de son art.... grand harmoniste, de plus homme d'esprit (2)."

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

En 1739, Grenet était à Lyon, et, le 3 décembre de cette année, le Consulat lui accordait une pension annuelle de trois cents livres, " à la charge pour le musicien de rester et résider en cette ville, de donner tous ses soins aux Ecoliers et Ecolières qui voudront apprendre la musique, la prononciation, et la propreté du chant ". Grenet succédait ainsi, comme professeur officiel de musique, aux sœurs Hullot dont l'une, Angélique, venait de mourir, et l'autre, Gabrielle, ne pouvait plus chanter et devait se contenter de " montrer à jouer du clavessin ". Cette délibération, qui substituait en outre Grenet à Gabrielle Hullot, après le décès de celle-ci, pour un supplément de pension de trois cent livres (3), nous apprend que Grenet, maître de musique à Paris, avait été appelé à Lyon par les Consuls, et qu'il avait " donné des preuves de sa capacité, de ses talents, et de son goût pour la musique et pour le chant, ce qui se trouve conforme à la réputation qu'il s'était acquise dans la capitale ". La petite pension qui lui était accordée avait pour but de " contribuer à son établissement et de le dédommager en partie des dépenses qu'il serait obligé de faire pour faire venir sa famille,

(1) " *Apollon, berger d'Admète*, nouvel acte adjouté au *Triomphe de l'Harmonie*, dédié à Messieurs du Consulat de Lyon..." Paris, Boivin, et Lyon, chez l'auteur, 1745.

(2) " *Eclaircissements donnés à l'auteur du Journal encyclopédique sur la musique du Devin du village*, par le sieur de Marignan, comédien " ; Paris Vve Duchesne, 1781, in-8°. Cité par M. Arthur Pougin dans *J.J. Rousseau musicien ;* Paris, Fischbacher, 1901, p. 82-84.

(3) Grenet ne put profiter de ce supplément de pension, car Marie-Gabrielle Hullot " fille native de Paris " ne mourut que le 21 septembre 1772, à l'âge de 92 ans (Registres paroissiaux de St Nizier).

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

indépendamment des autres avantages qu'il pourra trouver dans l'Académie des Beaux-Arts et dans l'Académie royale de musique (1)".

Grenet trouva de suite, au Concert, les avantages que prévoyait cette délibération. Nul document ne nous permet de fixer la date de sa nomination comme maître de musique de l'Académie, poste qu'il devait occuper jusqu'à sa mort (2), mais il est vraisemblable qu'il succéda immédiatement à Estienne qui, nous l'avons vu, fut mis à la retraite au mois de novembre 1739. Le Concert de Lyon devait profiter avec empressement de la venue d'un maître de musique parisien dont une œuvre dramatique avait été représentée avec succès à l'Académie royale.

Quant à la demoiselle Selim, elle avait chanté peu de temps, en 1738, au *Concert Spirituel* de Paris, puis était venue s'installer à Lyon. Elle avait été bientôt engagé à l'Opéra de notre ville pour remplir les premiers rôles, et, dès l'année 1740, elle avait été admise à chanter au Concert " où elle donna tous ses soins pour remplir ses engagements ". Ses appointements étaient modiques, et, au début de 1744, elle se proposait de quitter Lyon, pour " profiter des offres qu'on lui faisait d'un établissement avantageux dans l'Opéra et le Concert de Bordeaux. " C'est alors que l administration municipale pensa qu'il était indispensable " de conserver en cette ville un sujet tel que la dite D^lle^ Selim dont la voix et les talents peuvent être également utiles et nécessaires et agréables, soit au Concert et à l'Opéra pour contribuer aux délassements et aux plaisirs des citoyens ". Il fut convenu alors entre le Consulat et l'artiste que celle-ci resterait à Lyon pour chanter à l'Opéra et au Concert aux appointements convenus entre elle, la Ville et le directeur de l'Opéra ; que " lorsqu'elle aurait des appointements à l'Opéra, ceux du Concert seraient diminués à proportion, sans que néammoins la dite diminution puisse avoir lieu lorsqu'il y aura seulement la comédie en cette ville " ; que, dans le cas où il n'y aurait ni Concert ni Opéra, elle pourrait se retirer à condition de revenir au premier avertissement ; enfin, que " pour engager ladite

(1) Arch. mun. BB. 304. f° 131.
(2) Almanachs de Lyon, 1742-1753.

D^lle Selim d'exécuter les conditions, et en y satisfaisant par elle régulièrement pendant quatre années commencées le premier janvier 1744 ", le Consulat lui accorderait une pension de six cent livres " alimentaire et non saisissable tant et si longuement qu'elle vivrait, quand même elle viendrait à perdre sa voix (1) ". L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

L'année suivante, l'Opéra de Lyon avait fermé ses portes, et la Selim, par ce fait, vit ses appointements très réduits, à une époque " où toutes choses nécessaires à la vie et à l'entretien ont considérablement augmenté de prix " ; elle eut de nouveau recours au Consulat, et s'engagea à chanter au Concert moyennant un traitement fixe de dix-huit cents livres qui pourrait être réduit de huit cents livres au cas de la réouverture de l'Opéra. De plus, la pension de six cents livres promise l'année précédente lui devait être servie de suite (2). Enfin, trois ans plus tard, par un acte du 2 mai 1748, cette pension était portée à mille livres (3).

A cette époque, les pensionnaires de l'Académie des Beaux-Arts, tous ou presque tous, faisaient partie de la troupe de l'Opéra. Les principaux étaient alors les demoiselles Selim et Jacquet, et les sieurs Fontenay, Desormeaux, Gouget, Arthaud, Pinet et Besson. Nous savons qu'ils chantaient au Concert, grâce à un précieux " tableau de répétitions " que nous avons trouvé, en établissant le catalogue du fonds musical du Palais des Arts, dans une partition du *Phaéton* de Lully (4). Ce tableau est une feuille écrite, croyons-nous, de la main de Grenet, maître de musique, et indiquant le détail de la répétition préparatoire au concert du mercredi 24 janvier 1742. En voici la transcription complète :

PHAÉTON. Prologue entier.
Astrée, Mlle Selim. Saturne, M. Fontenay.
On passe au prélude en geresol mineur, page 79 de l'acte 2e.
Mérops, M. Desormeaux... " roys qui pour souverains daignez me

(1) Arch. mun. BB. 310, f° 30.
(2) Arch. mun. BB. 311, f° 36.
(3) Arch. mun. BB. 314, f° 67.
(4) Cette partition porte actuellement le n° 35 du fonds musical du Palais des Arts. C'est un exemplaire de la première édition de *Phaéton*.

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

reconnoître " jusqu'à la page 106, de la on passe à l'acte 4e page 139 à la ritournelle en Befasi bémol.

Le rôle de l'automne pour M. Gouget qui dit, " C'est par vous o soleil etc ".

Le soleil, M. Besson. Phaéton, M. Arthaud jusqu'à la fin de l'acte icompris le chœur qui dit " allez répandre la lumière ".

Le motet *Super flumina babilonis.*

M. Besson, " Illic sedimus " au milieu du chœur.

M. des Ormeaux, " In salicibus in medio ejus ".

M. Pinet, " quia illic himmum cantate ".

M. Fontenay, " Si oblitus fuero ".

Mlle Jaquet, " Memor esto domine ".

M. Fontenay, " Et beatus qui retribuit ", dans le chœur.

Pour en faire la répétition dimanche prochain 21 de ce mois 1742.

Il faudra le mettre dans chaque partie.

Cette simple feuille de papier nous est très précieuse. Elle nous indique d'abord ce que furent pendant longtemps les programmes de l'Académie : deux " numéros ", extrait d'opéra et motet à grand chœur (1) ; disposition typique que nous retrouverons dans les premiers programmes que les *Petites Affiches* nous ont conservés (1759). Elle nous montre ensuite comment on pratiquait ces extraits d'œuvres dramatiques : que les lecteurs qu'intéressent vivement les questions musicales d'autrefois, consultent la première édition de *Phaéton* et se rendent compte du choix fait par Grenet.

Nous avons aussi quelques renseignements un peu précis sur la vie musicale de l'Académie des Beaux-Arts en 1744. C'est pendant cette année là que les deux célèbres violonistes Mondonville et Guignon firent à Lyon le séjour indiqué par Daquin dans ce passage fort connu de ses *Lettres sur les hommes célèbres* :

" Il y a quelques années que Mrs Mondonville et Guignon voyagèrent et se firent entendre ensemble à Lyon et dans d'autres villes. Les duo qu'ils exécutoient étoient des airs simples et connus, mais qui, embellis sous leurs doigts, prenoient tout ce brillant qui en impose et qui éblouit. Les stras artistement montés n'ont-ils pas le coup d'œil des diamans ? Ces

(1) Une partition en extrait de *Dardanus* porte aussi l'indication manuscrite suivante : " Eglé des *Talens Lyriques*, *Confitemini* de La Lande pour le 6 mars ".

deux hommes célèbres revenus à Paris où l'on est avide de nouveautés, n'ont pas moins surpris par ces petits morceaux délicatement tournés que par l'union qui régnoit entre eux. Ils ont le même talent, et ils étoient amis (1) ". L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

Le séjour des deux virtuoses est indiqué aussi dans un livre de raison du XVIIIe siècle, celui de J. Ch. Dutilleu (2). Dutilleu, qui fit partie comme secrétaire de l'administration du Concert en 1752 (3), notait sur son journal de famille, au mois d'Août 1744, au moment de la révolte des ouvriers en soie : " Pour moi, n'ayant à jouer aucun rôle dans ces événements, j'essuyai assez courageusement un siège de deux heures, tandis qu'un nommé Guignon et le violoniste Mondonville prêchaient les rebelles dans la rue... (4) ". Guignon et Mondonville prêchant les grévistes lyonnais du XVIIIe siècle, voilà, certes, un détail piquant qui a échappé aux biographes des deux célèbres artistes !

Ce que fut le répertoire de Guignon et de Mondonville, nous ne le savons que par le témoignage de Daquin, mais nous verrons au début du prochain chapitre que quelques amateurs réactionnaires s'indignèrent vivement des audaces novatrices des brillants virtuoses. Ceux-ci ne jouèrent pas qu'au Concert ; ils prirent part à d'autres fêtes musicales. C'est ainsi que deux relations contemporaines nous apprennent qu'ils se firent entendre dans des églises de Lyon : le 16 août, " M^rs les Académiciens du Concert firent célébrer dans l'église de Saint-Antoine, en action de grâces de la santé du Roy recouvrée, une messe basse pendant laquelle on chanta le *Te Deum* à plusieurs chœurs de musique, après lequel on exécuta une symphonie où le Sr Guignon, excellent violon de chez le Roy, se

(1) Daquin, *Lettres sur les hommes célèbres dans les Sciences, les Lettres et les Arts sous le règne de Louis XV*; Amsterdam et Paris, 1752. p. 134.

(2) Breghot du Lut, *Le livre de raison de J. C. Dutilleu...* ; Lyon, Mougin-Rusand, 1886. Dutilleu était le père de Pierre Dutillieu cité par Fétis.

(3) *Id.* p. 33 et Almanach de Lyon de 1752.

(4) *Id.* p. 32. L'ouvrage imprimé porte le nom de *Guignar*, au lieu de *Guignon*. Mais c'est là évidemment une erreur de copie : M. Bréghot du Lut, qui publia le Livre de raison de Dutilleu, nous a déclaré lui-même que le manuscrit était difficile à lire et que des erreurs d'orthographe ont pu se produire dans la transcription.

L'Académie de 1736 a 1759

distingua... (1)" Quinze jours plus tard, le 31 août, au salut solennel célébré chaque année, depuis 1722, dans la chapelle des Jésuites, pour le rétablissement de la santé du Roi "on exécuta en musique un motet de la composition du sieur Mondonville, fameux violon de la musique du Roi, qui fut accompagné du sieur Guignon, premier violon de la Chapelle du Roi... (2)" Ainsi, Grenet avait cédé à Mondonville le fructueux honneur de composer le motet annuel, réservé, comme nous l'avons vu, depuis l'année 1726, au maître de musique de l'Académie des Beaux-Arts.

D'autres documents signalent la part prise par l'Académie à certaines réceptions ou fêtes officielles au cours de la même année 1744. Le 19 février, lors de son passage à Lyon, Dom Philippe, Infant d'Espagne, "honora de sa présence l'Académie du Concert où l'on exécuta une musique choisie et de goût, dont le Prince fut très satisfait (3)"; "le concert ne dura qu'une demi-heure : la musique lui en parut admirable et bien exécutée (4)". Quelque temps après, l'Infante, duchesse de Parme, de passage dans notre ville, refusa les distractions habituelles, et ne voulut ni bal ni comédie ; "on y suppléa par une illumination générale, une messe en musique où l'on exécuta un motet de Grenet musicien lyonnais, et où chanta Mlle Selim, cantatrice renommée (5)."

Si Guignon et Mondonville furent longuement fêtés à Lyon, on peut supposer que bien d'autres virtuoses de passage durent se faire entendre au Concert. Les programmes des séances que nous possédons depuis 1759 nous montrent que sans cesse des artistes étrangers étaient invités. Un des plus célèbres violonistes du XVIIIe siècle dut se faire entendre quelquefois : Jean-Marie Leclair l'ainé

(1) *Relation en forme de journal des fêtes et réjouissances qui ont été faites à Lyon pour le rétablissement de la santé du Roy* ; Lyon, 1744.

(2) *Récit de ce qui s'est passé de plus remarquable à Lyon pendant l'année* 1744; Lyon, 1744.

(3) Almanach de 1745.

(4) Arch. mun. BB. 310, f° 54.

(5) Manuscrit de la bibliothèque de Lyon, disparu, mais analysé par Delandine sous le n° 1312 (Delandine, *Manuscrits de la bibliothèque de Lyon...* ; Paris et Lyon, 1812, 3e volume).

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

dont toute la famille était restée à Lyon, dont deux frères, Jean-Marie et Pierre, et le père lui-même (1) faisaient partie de l'orchestre du Concert. Il était très naturel que les Officiers de l'Académie profitassent de ses voyages dans notre ville pour faire entendre un Lyonnais de grande réputation. Du reste, le *Journal de Trévoux* signale expressément les succès de Leclair l'aîné à Lyon (2). Les *Petites Affiches* de Lyon, de l'année 1750, qui ne donnent pas encore les programmes du concert de chaque semaine, notent le passage de plusieurs virtuoses. Le 16 mai 1750, "les sieurs Chinzer et Vestri, musiciens de Mgr le duc de Modène, ont exécuté un Concert de plusieurs pièces de musique italienne, un Concert de trompettes, un de flûtes traversières, et plusieurs grandes symphonies à grand chœur". Le 29 juillet, "les sieurs Rucker et Hericourt, musiciens allemands, ont donné un grand concert de symphonie, où ils ont exécuté différens morceaux avec basse, basson, flûtes et hautbois. Le sieur Dilesius a joué un concerto de cor de chasse". Le 6 août "deux musiciens étrangers ont exécuté un concerto de flûte et de hautbois, avec une chasse". Le 23 septembre enfin, "le Sieur Marmini a exécuté plusieurs Concerto et Sonnates de basson; et M^rs^ les Musiciens de la ville ont donné plusieurs symphonies et autres morceaux de musique. Mlle Selim y a chanté. La signora Angelica Saiz, musicienne de S. A. R. le Prince Charles de Lorraine, a chanté un air italien (3)".

Ces quatre derniers concerts, relatés par les *Petites Affiches*, seul journal de l'époque, ne faisaient pas tous partie des séances régulières de l'Académie ; l'un d'eux, même, celui du 6 août, fut donné au Théâtre après deux comédies. Mais il est probable que les artistes et virtuoses de passage à Lyon se faisaient entendre de préférence à l'Académie, puis, en cas de vif succès, organisaient

(1) Antoine Leclair le père, d'abord maître passementier, était "symphoniste" dès 1730 (Reg. de la paroisse St. Nizier, mariage de son fils Pierre, également "symphoniste de cette ville", 30 janvier 1730) ; un état des pensionnaires du Concert en 1757 porte les noms de Leclair père et des frères Leclair (Jean-Marie le second et Pierre).

(2) *Journal de Trévoux*, décembre 1746, I, art. CXXXI, p. 2629-2652.

(3) *Annonces, affiches et avis divers*, 1750 : 20 mai, 4 et 18 août, 29 septembre.

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

une séance à leur bénéfice, au Théâtre ou ailleurs. Un document assez inattendu, trouvé dans la Correspondance municipale, peut justifier cette hypothèse (1). Il nous montre aussi que le Consulat, en dehors des subventions attribuées au Concert devenu municipal, savait encourager par des cadeaux les meilleurs virtuoses.

Nous ne savons presque rien du personnel du Concert avant 1757. Nous avons indiqué déjà les noms de Leclair le second, qui occupa le poste de violon solo du Concert jusqu'à sa mort, de Mlle Selim, cantatrice, et de Grenet, maître de musique. Les *Petites Affiches* du 18 août 1750 nous signalent le nom du violoniste Carminati qui, à cette époque, donna un concert à son bénéfice : " Samedi 15 août, il y a eu un Concert accordé au sieur Lorenzo Carminati, violon de l'Académie des Beaux-Arts de cette ville, qui a commencé par une grande Symphonie ; le sieur Carminati y a exécuté un Concerto et deux Sonates ; Mademoiselle *** a chanté une ariette italienne, accompagnée du Sr Carminati. On a exécuté quelques Trios nouveaux, et le Concert a été terminé par un concerto de cor de chasse exécuté par le sieur Dilesius ".

Carminati était un Vénitien dont le nom figure, dès 1753, comme maître de violon sur les Almanachs de notre ville. Il était professeur de musique à l'Académie du Roi, école pour la noblesse. Burney, lors de son voyage à travers la France, l'Italie et l'Allemagne, l'entendit à Lyon en 1770, et écrivit : " Le premier violon de cette ville est un vieux Vénitien nommé Carminati. C'est un des premiers écoliers de Tartini (2) ". Carminati se fit entendre

(1) Arch. mun. AA. 142. Lettre de La Rochette au Prévot des Marchands alors à Paris (1er décembre 1757) : " Mlle Lepry, italienne, à qui vous avez permis de donner un concert dans la grande salle de l'Hôtel-de-Ville, le donnera lundi prochain; elle me rendit hier visite avec M. Soubry [alors directeur du Concert] pour engager le Consulat à y assister; je témoignai à Soubry que, tandis que nous n'allions point au spectacle ordinaire qui mérite d'être soutenu, et que nous nous en abstenions par des vues d'économie, il ne conviendroit pas de paroître en corps dans un spectacle passager ; il m'ajouta que Mlle Lepry devoit chanter au Concert de la place des Cordeliers et que toutes les fois que des gens de talent y avoient paru, vous leur aviez donné une récompense ; il fut convenu entre lui et moi que j'aurois l'honneur de vous en écrire pour suivre ce que vous régleriez à cet égard..."

(2) Burney, *De l'Etat présent de la musique...* (traduction française) ; Genève, 1809.

en soliste au Concert de Lyon ; il eut même l'honneur de jouer au Concert Spirituel de Paris en 1753 (1). Sa renommée ne l'empêcha pas de vivre assez misérablement, puisque, le 10 mars 1762, on saisissait ses meubles et ses effets pour payer ses petites dettes de ménage (2). Il avait un fils également violoniste. Le musicien Dilesius, qui prêtait son concours au concert du 15 août 1750, et aussi à celui du 29 juillet précédent, était un Lyonnais, professeur de cor de chasse et pensionnaire du Concert.

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

Les Archives municipales nous indiquent encore le nom de deux pensionnaires de l'Académie en 1752 : la demoiselle Bon et le sieur Touchain dont les engagements ont été conservés (3). Nous reproduisons en fac-simile celui de Touchain. La demoiselle Bon était " reçue pensionnaire pour partager les premiers rôles [évidemment avec la Selim], et chanter les seconds " à dater du 1er avril 1752, aux appointements de mille livres par an. Une clause de cet engagement indique que la cantatrice faisait partie de la troupe du Grand-Théâtre (4). Touchain fut engagé à dater du 1er décembre de la même année jusqu'à la Pâque suivante " pour chanter la haute-contre dans les premiers, seconds rôles et aussi dans les chœurs " ; ses appointements étaient de " 72 livres par mois, plus 30 livres pour frais de voyage ".

En 1753, Grenet mourut, et un Père Cordelier de St Bonaventure, à qui nous avons déjà fait plusieurs emprunts, rapporte que l'Académie fit célébrer une messe solennelle à cette occasion :

" Monsieur Grenet, maître de musique du concert étant décédé, les musiciens de Lyon choisissent notre église pour faire chanter une grande messe pour le repos de son âme ; plus de cent musiciens placés dans notre chœur exécutèrent cette messe, il y avoit deux maîtres de musique qui battoient la mesure, et malgré ce grand nombre de musiciens, cette messe fut exécutée parfaitement bien (5). "

(1) M. BRENET, *Les Concerts en France...* p. 247.
(2) Arch. départ. C. 269.
(3) Arch. mun. Dossier de l'Académie des Beaux-Arts.
(4) Une demoiselle Bon faisait partie dès 1739 de la troupe de l'Opéra de Lyon.
(5) *Evénements particuliers... de St Bonaventure* (Mss de la grande Bibliothèque de Lyon, n° 1423.) p. 88.

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

ACADEMIE ROYALE
DES BEAUX ARTS.

CONCERT.

LES Directeur, Inspecteur & Officiers de l'Académie des Beaux Arts, dans leur Assemblée ordinaire de ce jour, sur le rapport de M.rs Goisson & Hubert Inspecteurs & après avoir examiné le Sieur Touchain l'ont reçu en qualité de Pensionnaire pour chanter la haute-contre dans les premiers seconds Rolles et aussy dans les Coeurs à commencer du premier decembre mille sept cents cinquante deux & lui ont accordé la somme de soixante et douze livres par mois annuellement, qui lui sera payée ~~de trois en trois mois~~ à la fin de chaque mois et il luy sera remboursé trente livres pour partie des fraix de son voyage à la charge par le dit Sieur de se conformer aux Réglemens, & de rendre la copie du présent Engagement, qui lui sera délivrée par le Secrétaire de l'Académie, lorsqu'il cessera d'avoir lieu, lequel a été fait pour jusqu'à la paque prochaine sauf à le soit fin de mai prolonger à l'expiration, si les Parties en conviennent. En foi de quoi lesdits Sieurs Officiers ont signé avec le dit S.r Touchain

A Lyon, ce vingt huit Novembre 1752

Extrait du Registre de l'Académie, fol. 30 délivré par Nous Secrétaire soussigné.

Tolozan De Monfort

Engagement du chanteur Touchain à l'Académie des Beaux-Arts en 1752 (Archives municipales).

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

A Grenet succéda un nommé Mangot, sur la carrière duquel nous ne savons presque rien. Sans doute était-il ce Jacques-Simon Mangot, qui, en 1718, avait une charge de hautbois et musette de Poitou, et qui, en 1721, était symphoniste de la Grande Ecurie (1). Beau-frère de Rameau (2) (Rameau avait en effet épousé en 1726 Marie-Louise Mangot), il était, en 1749, tout-à-la fois directeur et acteur du Grand-Théâtre de Lyon où il fit représenter le *Triomphe de Vénus*, ballet héroïque de sa composition (3). En 1756, il avait déjà quitté Lyon. Si nous nous en rapportons au témoignage de l'acteur Marignan, Mangot n'aurait pas succédé immédiatement à Grenet. Un maître de musique nommé Mathieu Bellouard aurait fait l'intérim (4).

Mathieu Bellouard, plus connu sous le nom de Mathieu, était maître de musique vocale à Lyon dès 1740. Il avait été batteur de mesure à l'Opéra lyonnais et intéressé dans la direction des spectacles. S'il occupa le poste de maître de musique au Concert, ce ne fut que pendant quelques mois, car l'Almanach de 1754 indique déjà Mangot comme titulaire de cette fonction. Il avait composé pour le Concert trois motets à grand chœur, et deux divertissements le *Triomphe de la Constance* et l'*Amour vainqueur*. Une seule de ces œuvres, le motet *Dominus regnavit*, a été conservée ; c'est une composition assez faible d'inspiration, mais correctement écrite. De Mangot, aucune œuvre ne fit partie de la bibliothèque du Concert ; pourtant un motet fut composé par lui, en 1755, pour le salut solennel du mois d'août (5).

Le successeur de Mangot comme directeur de l'Académie devait garder son poste pendant près de dix années. C'est André-Louis Le Goux dont le nom n'est pas inconnu, car, associé avec son

(1) L. DE LAURENCIE, *Quelques documents sur J. P. Rameau et sa famille* (S. I. M. du 15 juin 1907) et M. BRENET, *Notes et croquis sur J. P. Rameau et sa famille* (*Guide musical*, 1899).

(2) et (4) *Eclaircissements... sur la musique du Devin de Village*, p. 82-84.

(3) MANGOT, *Le Triomphe de Vénus, ballet héroïque représenté par l'Académie de musique de Lyon au mois de septembre* 1749 ; Lyon, 1749.

(5) Arch. mun. BB. reg. de 1755, f° 142. Mangot toucha 2.000 livres.

L'Académie de 1736 a 1759

frère cadet Claude, il tint dès 1757 un des principaux magasins de musique de Lyon (1).

André-Louis Le Goux était né vers 1723 (2). Fils d'un maître écrivain, il enseignait la composition, le goût du chant et la flûte. Il sollicita et obtint en 1756 la place de maître de musique de l'Académie. Une lettre de lui signalant au Consulat sa nomination a été conservée ; nous la transcrivons ci-dessous :

" Attaché au Concert depuis 24 ans (3) avec de très petits appointemens, j'ai travaillé à acquérir des talens qui puissent me procurer un établissement solide pour l'avenir ; mon attachement pour ma patrie m'a empêché de chercher ailleurs des avantages plus considérables ; j'ai attendu avec patience un événement favorable ; le départ de M. Mangot a laissé la place de maître de musique vacante ; M^rs^ les Officiers du Concert viennent de me l'accorder; mais la situation des finances de cette académie n'ont pas permis à M^rs^ les directeurs de me donner les mêmes appointemens dont jouissoient mes prédécesseurs ; ils m'ont offert une diminution de plus de la moitié en me faisant espérer de l'honneur de votre protection les avantages dont Mrs du Consulat ont honoré cette place ; j'ai tout accepté, mon attachement pour l'Académie me fait fermer les yeux sur mes propres intérêts. Je n'ai plus rien à désirer si vous daignez, Monsieur, m'honorer de votre protection ; j'ai composé un *Domine salvum* pour le Vœu de la Ville, au jesuiste, le huit du mois d'aoust prochain. Je vous supplie de m'honorer de vos ordres pour cette cérémonie ; j'emploierai tout ce que mon zèle m'inspire pour m'acquitter de cette fête avec la même attention dont mes prédécesseurs m'ont donné l'exemple... " (4)

(1) Les *Affiches* de Lyon publièrent très souvent, à partir de 1757, la liste des nouveautés musicales en vente chez les frères Le Goux.

(2) Nous n'avons pas retrouvé son acte de baptême. Le Goux épousa Marie-Antoinette Desvignes dont il eut plusieurs enfants. Deux de ses filles, Marguerite et Suzanne moururent en avril 1766 (Reg. de St Nizier) ; une autre devint religieuse de Ste Claire en 1775 (Arch. départ. H. 57). Son fils, Claude-Louis, fut une victime de la Révolution : il fut tué, le 20 septembre 1793, à l'âge de trente ans, par un éclat de bombe, place du Petit-Change (Actes de décès, 1793).

André-Louis Le Goux mourut le 24 avril 1765, à l'âge de quarante-deux ans (Reg. de St Nizier). Les frères Le Goux, à la mort de leurs parents, héritèrent d'une rente de l'Aumône Générale (Arch. Charité E. 848 n° 1).

(3) On le voit, Le Goux avait fait partie du Concert dès son enfance ; il est d'ailleurs indiqué, sur les Almanachs, comme professeur, depuis 1736.

(4) Arch. mun. Dossier de l'Académie des Beaux-Arts. — Le Goux obtint, comme ses prédécesseurs, la commande du motet annuel de 1756 à 1763, et reçut

Si nous ignorons à peu près complètement les noms des pensionnaires de l'Académie des Beaux-Arts jusqu'en 1756, par contre nous possédons la liste complète des membres de l'orchestre et des chœurs pour l'année 1757. Cette liste nous l'avons découverte d'une façon inattendue (1), et nous la reproduisons ci-dessous : L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

1757. *Liste des pensionnaires du Concert de l'Académie des Beaux-Arts :*

M. Legout	Mlle Andro (?)	M. Loiseau
Mlle Selim	M. Drougeon	M. Petit
Mlle Faure	M. Furin	M. Rousset
Mlle Roset	M. Castaud	M. Dilesius
Mlle Cardinal	M. Viller	M. Leclair père
Mlle L'Hospital	M. Valencier	M. Guillot
M. Caillo	M. Colesse	M. Sembat
M. Cuinier	MM. Leclair frères	M. Granier
M. Lobreau	M. Giay	M. Donzelague
M. Philippe	M. Deloule	M. Honns (?)
Mlle Benoit	M. Debrotonne	M. Sauge
Mlle Chartron	M. Belouard	M. Chiffri
Mlle Clavel	M. Legout cadet	M. Creiser.
Mlle Chady	M. Deroche	

Il y avait donc, à cette époque, outre le maître de musique, quarante pensionnaires, dont dix femmes. Plusieurs nous sont connus par des indications renfermées dans les Almanachs de

à ce titre, chaque année, quinze cent ou deux mille livres. En 1764, il reçut cent cinquante livres " en dédommagement de la musique qu'il avait préparée pour le motet.... laquelle musique n'a pas été exécutée, le Consulat ayant jugé à propos de faire chanter ce motet en plainchant " (Arch. mun. BB. 332, fol. 161). Cette décision avait été prise à la suite des Lettres-Patentes de 1764 imposant des économies au Consulat.

(1) La feuille de papier portant cette liste avait été utilisée dans la reliure d'une partition de la bibliothèque (2e concert manuscrit extrait des *Ages* de Campra). Nous l'avions découverte par hasard, et nous avons pu la reconstituer après l'avoir arrachée par lambeaux en détruisant la reliure. Par le même procédé, nous avons découvert, sur une partition manuscrite des *Caractères de la Folie* de Debury, un double de l'inventaire des meubles du Concert établi en 1756. Singulières archives que celles du Concert!

L'Académie de 1736 a 1759

Lyon, ou par les " distributions " des opéras joués dans notre ville, que l'on avait l'habitude de reproduire sur les livrets. Nous pouvons ainsi déterminer qu'il y avait dix chanteurs, dix chanteuses, et vingt " symphonistes ".

En tête de la troupe chantante se trouvait encore la Selim pourtant autorisée déjà à prendre sa retraite (1). Quelques-unes de ses collègues professaient la musique : Mlle Cardinal (rue de Flandres) enseignait le goût du chant et le clavecin ; Mlle L'Hospital (aux Chazeaux), la musique vocale française ; Mlle Benoît (port St Clair, puis rue Basse Ville), la musique vocale française, le clavecin et la vielle. Les chanteurs de l'Académie enseignaient presque tous la musique vocale française. C'étaient : Caillo, Cuinier ou Cunier (petite rue Mercière) ; Philippe (place des Carmes), copiste de musique ainsi que l'indiquent les comptes du Concert de 1765 ; Drougeon (rue Lanterne) ; Furin le père (près le Puits-pelu) ; Castaud (rue Puits-Gaillot), qui devait devenir le principal marchand de musique lyonnais ; Lobreau que nous n'avons pu identifier (2) ; Vallancier (rue Pizay), qui enseignait la composition

(1) Arch. mun. Délibération consulaire du 18 juin 1754 (BB. 321, fol. 132-133) : La demoiselle Selim a rempli ses devoirs à la satisfaction du public toutes les fois que sa santé le lui a permis. Elle demande que, selon l'usage de toutes les Académies et de l'Opéra de Paris, qui accordent une pension de retraite aux sujets ayant servi pendant quinze ans, on lui donne une pension en 1756, puisque, depuis treize ans, elle consacre " ses talents et sa jeunesse au service du Concert ". Ainsi elle pourra se retirer dans sa famille ou ailleurs. Le Consulat décide en conséquence que la pension de la Selim lui sera toujours continuée, et donne à l'artiste la permission de se retirer le 1er janvier 1757.

(2) Nous avons rencontré plusieurs Lobreau au Lobereau, musiciens. Michel Lobereau, prêtre et maître de musique, mourut le 5 mai 1758, " en l'hôtel de M. Pupil ". On vendit ses effets pour payer ses créanciers. La vente atteignit la somme de 197 livres (Arch. départ. C. 337). — Un autre clerc, Jean Lobreau, originaire de la paroisse St André de Bordeaux, était entré le 21 mars 1739, à sept ans et demi, à la maîtrise de la Cathédrale de Chartres d'où il sortit, tonsuré, en 1749 (Cf. Clerval, *L'Ancienne maîtrise de N. D. de Chartres*, p. 305). — Gabriel Lobreau, de Bordeaux, chantait au Concert de Nantes (Cf. de La Laurencie). — Un Lobreau débuta au Concert en 1766, et devint, comme nous le verrons, maître de musique : Ce dernier était vraisemblablement le mari de la directrice du Grand-Théâtre de Lyon.

selon les principes de Rameau, et qui publia plusieurs œuvres (1); enfin Colesse ou Collesse qui semble être le frère de Collesse l'aîné, le facteur d'orgues bien connu, et le père de Collesse le neveu, organiste (2). Drougeon, Furin, Vallancier et Colesse faisaient ou avaient fait partie de la troupe du Grand-Théâtre.

L'ACADEMIE DE 1736 A 1759

Les premiers violons de l'Académie étaient Jean-Marie Leclair le second, dont nous avons longuement parlé, et un de ses frères. Ce dernier est vraisemblablement Pierre Leclair, né en 1710, et dont les affaires ne furent pas brillantes comme celles de ses frères, puisque les registres paroissiaux de St Nizier nous apprennent qu'il fut enterré " par charité " le 3 avril 1784. Les autres violonistes ou altistes étaient : Giay (rue Buisson), marchand de musique, et professeur de violon chez les Jésuites depuis l'année 1737 ; Deloule (rue du Bât-d'Argent), qui était aussi maître de danse ; de Brotonne, mort en 1757, éditeur et marchand de musique dans la grande rue Mercière, à côté de la Bannière de France, et dont le fonds, en 1763, fut vendu par sa nièce, Mme Grassy, aux frères Le Goux (3) ; Mathieu Bellouard, dont nous avons déjà parlé ; Claude Le Goux (4), frère cadet et associé

(1) Vallancier habita aussi " rue de la Vieille-Monnaie, dans la maison des dames religieuses Ursulines, où il enseigne la musique... " Il publia en 1750 " *L'aveuglement des hommes du siècle*, troisième ode sacrée de Rousseau, tirée du psaume *Audite hæc omnes gentes ;* en un Concert spirituel à grand chœur et symphonie, dédiée à Mme Rossignol de Bernage, intendante de la Ville et Généralité de Lyon " (à Lyon, chez l'auteur, prix 6 livres). " Les autres odes paraîtront successivement " (*Affiches de Lyon*, 6 octobre 1750).

(2) Collesse l'aîné fit annoncer dans les *Petites Affiches* du 27 mars 1766, qu'il était " arrivé depuis peu de temps dans cette ville pour y exercer ses talents, en qualité de facteur et maître de clavecin ". Pourtant, dès 1754, et jusqu'en 1771, un Collesse fut chargé de l'accord de l'orgue des Jacobins, qu'avait touché Rameau. (Arch. départ. Inventaire des Jacobins, IV. p. 169). Il n'est porté, sur les Almanachs de Lyon, qu'à partir de 1766, comme facteur d'instruments, rue Grenette.

(3) de Brotonne est indiqué comme marchand de musique dès 1735 (Partition des trios de Mangean édités à Paris chez Boivin, et à Lyon chez Leclerc et de Brotonne.)

(4) Claude-Marie Le Goux né le 2 décembre 1724 ; son parrain fut Claude Le Goux, maître de musique (Registres paroissiaux de St Pierre-le-Vieux). Il avait épousé une demoiselle Desvignes, sœur de la femme de son frère. Il mourut le 1er avril 1780 (Registres paroissiaux de St Nizier). Le Goux le cadet, nous le verrons, succéda à son frère aîné comme maître de musique du Concert.

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

commercial du maître de musique du Concert, professeur de chant, de violon et de pardessus de viole (rue de la Gerbe, puis rue de la Poulaillerie), qui fut, en 1759, adjoint à Giay comme professeur de musique au collège de la Trinité ; Deroche (place Louis le Grand) ; Loiseau (place des Jacobins), qui enseignait aussi la composition.

Les violoncellistes étaient : Guillot (rue du Bât-d'Argent), professeur de violon, violoncelle, pardessus de viole et vielle ; Sambat et Granier. Sambat, teinturier en drap, (rue Basse Ville, puis rue Lafont), occupait ses loisirs à enseigner la composition, la musique vocale française, le goût du chant, le violoncelle et le pardessus de viole ; il était professeur depuis l'année 1739 ; avant 1771, il quitta Lyon pendant quelque temps, et fit annoncer à son retour, par les *Petites Affiches* du 10 novembre 1771, qu'il avait fait pendant son absence beaucoup d'observations sur la musique instrumentale et vocale, et qu'il avait une nouvelle méthode beaucoup plus courte et plus intelligible que l'ancienne. Sur Granier nous possédons des renseignements assez complets grâce au témoignage de l'acteur Marignan (1) : D'abord musicien à Grenoble et à Chambéry en 1750, où il avait épousé la nièce de Legrand, (acteur de la Comédie-Française et directeur d'une troupe de comédiens), il était venu à Lyon en 1751. Violoncelle au théâtre et à l'Académie, il composa, en 1757, quelques airs de danse qui lui étaient " pour ainsi dire dictés et calqués " par Noverre, maître de ballets. En 1760 il quitta Lyon pour entrer dans l'orchestre de la Comédie-Italienne ; il resta peu d'années à Paris, et revint dans notre ville, où il mourut en 1777. Ses faibles notions de musique, reçues du fameux abbé Roussier, lui permirent de composer des ballets. A ces trois violoncellistes, il faut peut-être ajouter Leclair le père, dont nous ignorons la spécialité instrumentale.

Petit (aux Terreaux) et Rousset (rue de la Pêcherie) étaient les deux musiciens chargés à la fois, suivant l'usage, des parties de

(1) Marignan, *Eclaircissements...*

hautbois et de flûte. Le cor de chasse était joué par Dilesius (rue Ste Cathérine), que nous avons déjà vu prendre part à des concerts en 1750. Au clavecin de remplissage s'asseyait Donzelague, dont nous savons seulement qu'il était le facteur des deux instruments portés sur l'inventaire des meubles du Concert en 1756. Des derniers musiciens de la liste, Honns, Sauge, Chifferi et Creiser, nous ne savons rien. L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

Cet orchestre de vingt musiciens était en grande partie, et peut-être en totalité, celui de l'Opéra lyonnais.

Nous avons dû, faute de documents précis, négliger d'indiquer quel fut le répertoire du Concert depuis 1724 jusqu'à 1759. Important intervalle de trente-cinq années dont, au point de vue strictement musical, nous ne savons rien en dehors des vagues renseignements que nous fournit le catalogue de la bibliothèque de l'Académie.

Il ne semble pas que le Concert Spirituel de Paris ait exercé une grande influence sur le répertoire lyonnais de musique latine. La plupart des motets célèbres furent exécutés à Lyon avant de paraître à Paris : parmi ceux-là, on peut citer le *Miserere* de Lalouette, le *Confitebor* de Petouille, le *Te Deum* de Desmarets, et celui de Colin de Blamont. D'autres œuvres par contre furent inscrites sur les programmes postérieurement à leurs succès à Paris : ainsi les motets de Mondonville que le compositeur révéla probablement lui-même aux Lyonnais à l'époque où il se fit applaudir comme virtuose. Les maîtres de musique de la province avaient l'habitude d'adresser leurs compositions à leurs confrères de Lyon, et, de la sorte, apparut la musique latine du marseillais Belissen, de Petouille, connu à Lyon avant sa nomination à Paris, en 1727. Enfin, les musiciens de notre ville, amateurs ou professionnels, faisaient exécuter des œuvres que peut-être jouèrent encore d'autres Académies provinciales, mais que Paris dut ignorer : ainsi, de nombreux motets de Bergiron, de David, d'Estienne, de Mathieu Bellouard, de Mangot ou de Grenet. On trouvera dans le catalogue de la bibliothèque du Concert, publié dans notre huitième chapitre, la liste des nombreux compositeurs

L'ACADÉMIE DE 1736 A 1759

qui fournirent à l'Académie son répertoire très varié de musique latine : on y remarquera la place importante occupée par les œuvres de La Lande.

Pour la musique française, on trouve de même, à côté des noms les plus illustres, les noms lyonnais de Bergiron, dont plusieurs œuvres subsistent, de Bellouard, de David, dont il n'est rien resté, et de Leclair cadet qui, seul, ou en collaboration avec un nommé Charville, écrivit un *Divertissement champêtre* et *le Rhône et le Saône*, malheureusement disparus. Le fonds du répertoire français était toujours constitué par les "extraits" d'œuvres. Nous avons déjà indiqué, à propos du *Phaéton* de Lully, comment on pratiquait ces sélections. On pourra en voir d'autres spécimens en consultant notamment la partition de *Scylla et Glaucus* de Leclair l'aîné et celle du *Triomphe de l'Harmonie* de Grenet. La partition de Leclair, ainsi que le montrent de nombreuses collettes et inscriptions manuscrites, était jouée tantôt en un, tantôt en deux concerts. Le premier concert comprenait les parties essentielles du prologue et des deux premiers actes précédées de l'ouverture ; le deuxième se composait des autres actes pour la préface desquels on devait " trouver une seconde ouverture de la composition de Mr Leclair l'Aîné ". La partition de Grenet, reliée avec *Apollon berger d'Admète*, est fort intéressante, non seulement par ses coupures, mais aussi par les nombreuses corrections, et par quelques pages manuscrites ajoutées par Grenet lui-même : on y trouve des passages nouveaux et inédits, tel qu'un chœur des démons (p. 13), un récit de Pluton (p. 33), des changements dans le texte du livret (p. 61), quatre nouvelles pages (p. 153) ; enfin la chaconne finale est allongée de deux pages.

En extraits, apparaissaient sans doute la plupart des œuvres françaises jouées à Paris, et, ainsi, le répertoire présentait une grande variété dont on se rendra compte en parcourant le catalogue de la bibliothèque.

V.

Bollioud-Mermet et la " Corruption du Gout. "

L'introduction de tant d'éléments modernes dans le répertoire du Concert rencontra bien des résistances. Il fallut compter avec les réactionnaires artistiques qui, de tout temps, furent nombreux et tenaces à Lyon, ville très conservatrice. Un groupe d'amateurs de l'Académie ne pouvait admettre que la musique évoluât : ils éprouvaient cette affreuse tristesse que bien des musiciens ressentent en présence d'œuvres nouvelles, neuves, et profondément différentes des compositions qui leur sont familières. Un écrivain lyonnais, membre des deux Académies, et dont nous aurons à nous occuper longuement dans la deuxième partie de ce volume, prit, la parole, en 1746, au nom de ses collègues réactionnaires, et fustigea violemment tous les représentants du modernisme musical, compositeurs ou virtuoses. C'était Louis Bollioud-Mermet, qui rédigea ses doléances dans un mémoire présenté à l'Académie sous le titre : *De la Corruption du Goust dans la Musique Françoise* (1).

Que de plaintes ! et quel réquisitoire ! Ce mémoire semble être le type de la traditionnelle lamentation contre le progrès artistique. " Aristoxène de Tarente faisait commencer le décadence de la musique à Sophocle, et Platon, d'un goût plus pur, trouvait que, depuis le VIIe siècle et les mélodies d'Olympe, on n'avait plus rien fait de bon. De siècle en siècle, on a répété que la musique

(1) Lyon, de la Roche, 1746, in-12. Le manuscrit est conservé (Mss acad. 161, f° 64-71).

BOLLIOUD-MERMET ET LA CORRUPTION DU GOUT.

avait atteint son apogée, et qu'il ne lui restait plus qu'à décliner (1) " Bollioud-Mermet reprit pour son compte personnel toutes les critiques adressées de tout temps aux œuvres nouvelles, et les présenta d'une façon si heureuse que son petit volume se vendit à un nombre considérable d'exemplaires, et que, cinquante ans plus tard, un autre amateur de la région lyonnaise, voulant critiquer la musique de la fin du XVIIIe siècle et opposer sa laideur à la beauté de la musique de l'époque précédente, ne trouva rien de mieux à faire que de rééditer mot pour mot *la Corruption du goût* en remplaçant simplement le nom de Lully par celui de Gluck, et le nom de La Lande par celui de Sacchini (2) !

Nous ne croyons pas sortir de notre cadre en analysant rapidement le mémoire de notre compatriote, seul document, pour ainsi dire, qui nous soit parvenu concernant le goût musical à Lyon au XVIIIe siècle.

Le mémoire débute par les habituelles considération sur le but de la musique. La banale théorie de l'imitation de la nature, chère aux musiciens du XVIIIe siècle, se retrouve dès les premiers mots de notre compatriote, théorie essentiellement imprécise qui fut étudiée récemment avec une grande pénétration (3). Quelques amateurs déjà, à vrai dire, se lassaient des considérations habituelles sur ce sujet, remarquaient qu' " imitation de la nature " ne signifie pas grande chose en musique, et que de telles expressions servaient simplement aux prétendus musiciens à se donner, auprès des ignorants, quelque air de connaissance (4). Cependant, Bollioud précisait ce qu'il entendait ainsi : pour lui, le musicien doit exprimer avec justesse et élégance le sens des paroles s'il

(1) Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois;* Paris, 1908, p. 8.

(2) *Lettre sur la musique moderne* par G*** M*** (Gabriel de Moyria); Bourg, Dufour et Josserand, 1797. L'auteur ne dissimula même pas son larcin et déclara, vers la fin de sa brochure qu'il avait emprunté à Bollioud-Mermet " quelques idées et même son expression lorsqu'il avait cru ne pouvoir pas mieux dire ! "

(3) J. Ecorcheville, *De Lully à Rameau* (1690-1730), *l'Esthétique musicale;* Paris, 1906.

(4) *Mercure de France*, Septembre 1749, p. 58-85 : article consacré à la réfutation de l'ouvrage de Bollioud.

compose de la musique vocale, prêter pour ainsi dire des paroles aux sons et de la vie aux cordes, s'il travaille pour les instruments; l'harmonie doit satisfaire l'oreille et être " avouée par la raison ". Et voilà le grand mot lâché ! La confiance aveugle, la foi éperdue en la raison ! L'art, si essentiellement subjectif, est traité objectivement par les " musicographes " d'autrefois.

BOLLIOUD-MERMET ET LA CORRUPTION DU GOUT.

Au nom de cette raison infaillible, Bollioud déclare que le modèle suprême de la musique théâtrale, c'est Lully ; le modèle de la musique latine, La Lande ; les modèles de la musique instrumentale, Senaillé, Marais et Couperin. Ces musiciens n'ont pas de rivaux et ne sauraient pas davantage avoir de dignes successeurs qui n'imiteraient pas leur manière : la monotonie, le piétinement sur place, voilà le principe qui semble se dégager des affirmations de notre compatriote. Mais glissons sur cette première partie du mémoire qui traite de la corruption du goût dans la composition musicale ; la seconde partie se rapporte directement à notre sujet : elle est consacrée à la corruption du goût dans l'exécution.

Dans l'exécution, pense notre musicographe, la corruption est plus à craindre que dans la composition, parce qu'elle est plus facile et à la portée d'un plus grand nombre de coupables. Bollioud s'en prend surtout aux instrumentistes qui " pèchent le plus souvent par la hauteur excessive du ton, par la vitesse outrée des mouvements, et parce qu'ils dénaturent le caractère propre à chaque instrument. " Les instrumentistes ont élevé le diapason normal, ce qui produit " des ébranlements plus violents, des secousses plus promptes, des battements plus fréquents ", mais entraîne une diminution de l'effet propre aux instruments et aussi amène le déclassement des voix. Ils précipitent les mouvements, aboutissent à une vitesse outrée, et oublient la beauté des mesures graves et lentes. Ils dénaturent enfin le caractère des instruments. Ici nous trouvons une critique qui mérite d'être intégralement reproduite :

" Examinons attentivement un musicien qui joue des sonates dans le nouveau goût, nous verrons que, des quatre cordes de son violon, il ne touche presque que les deux chanterelles. La plus haute surtout est celle

BOLLIOUD-MERMET ET LA CORRUPTION DU GOUT.

sur laquelle il s'exerce de préférence. Il quitte toute l'étendue de son instrument ; et, méprisant pour ainsi dire, les tons sonores qu'il y trouveroit, il s'attache à tirer des sons aigus, souvent faux, d'une corde que le démanchement a réduite à deux pouces de longueur. On admire cependant les efforts qu'il fait comme des prodiges de l'art. On diroit, à le voir, qu'il a fait une gageure où il s'est engagé, en dépit de l'oreille et du goût, à grimper au-delà des bornes du manche. Les applaudissemens l'encouragent de plus en plus à affronter le voisinage périlleux du chevalet ; et tous ses succès se terminent à faire rendre à une corde raccourcie des sifflemens plutôt que de sons. L'ambition de briller lui fait prendre un ton si excessif, que des cordes d'une grosseur naturelle n'y tiendroient pas ; et qu'il est obligé de monter son violon, pour ainsi dire, avec des cheveux, des cordes qui donnent des sons maigres, dont l'harmonie n'a rien de mâle ni de nerveux..."

Cela s'adresse évidemment à Guignon et à Mondonville. Guignon était " persuadé que la musique est faite pour tirer l'homme de l'ennui ", et il cherchait, par suite, à amuser et à surprendre. Mondonville n'avait pas d'autre but, et il avouait que c'était l'envie de plaire au public qui l'avait poussé à écrire (1). Quand l'un et l'autre parurent au Concert Spirituel de Paris, le 11 avril 1745, le *Mercure* s'écria : " On a entendu du nouveau et du nouveau inimitable (2) ". Mondonville " étonnait par le feu et la rapidité de son exécution (3) ", et Rousseau parle de " toutes les folies du violon de M. Mondonville (4) ". Tant de nouveautés, pour Bollioud, n'étaient que des atteintes au bon goût et au bon sens musical. Notre académicien ne pouvait supporter non plus les ornements ajoutés par les virtuoses aux œuvres qu'ils interprétaient avec tant d'éclat ; il ne voulait pas se rendre compte que de tels ornements étaient nécessaires aux oreilles blasées en raison même de la stagnation musicale qu'il préconisait, et qu'ils constituaient en quelque sorte une revanche de la fantaisie sur un classicisme desséchant. Ces recherches des sonates n'étaient d'ail-

(1) Préfaces des *Sons harmoniques.*
(2) *Mercure*, avril 1745, p. 140.
(3) Ancelet : *Observations sur la musique.*
(4) *Dictionnaire de musique* : article *Sonate.*

leurs pas inutiles ; dans son compte-rendu de la *Corruption du goût*, le *Mercure* remarquait qu'elles sont " comme des matériaux jetés au hasard, dont les grands maîtres savent profiter pour certaines occasions... C'est un bien pour l'Art même... C'est préparer des couleurs pour les peintres ". BOLLIOUD-MERMET ET LA CORRUPTION DU GOUT.

Cette sorte de dénaturation, Bollioud la constate encore pour d'autres instruments, pour la viole, " autrefois instrument grave et majestueux " qui imite maintenant la musette ou la vielle, pour l'orgue qui ne cherche qu'à copier les instruments les plus vulgaires, enfin pour le clavecin. Là, notre auteur vise peut-être Rameau qu'il ne nomme pas à ce propos, et dont d'ailleurs, il ne cite pas le nom une seule fois : il reproche surtout aux compositeurs d'avoir inauguré le croisement des mains — que Rameau utilise à plusieurs reprises dans ses *Nouvelles suites de pièces de clavecin*. " Quelle idée aurait Couperin, dit-il aussi, s'il revivait, en voyant les subtilités puériles dont on s'est avisé d'orner le jeu de cet instrument ? " Et pourtant la plupart des subtilités que Bollioud se plaint de remarquer chez ses contemporains, Couperin les avait utilisées déjà... Dénaturation aussi de la vielle et de la musette, propres à la musique champêtre, que l'on a le tort d'introduire dans les " symphonies régulières ". Disparition enfin d'instruments nobles et propres à l'accompagnement tels que le luth et le théorbe...

En somme, Bollioud déplore toutes les innovations quelles qu'elles soient. Pour lui, la perfection dans la composition et dans l'exécution a été atteinte à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe ; ce qui permit au *Mercure* de remarquer plaisamment : " Comment n'a-t-il point dit qu'on ne trouverait plus de bon souffleur d'orgues comme au temps du Grand Roi ? " On change, dit-il en terminant son mémoire, on change notre musique de forme, parce qu'on veut faire du neuf, parce qu'on n'a d'attrait que pour le difficile, et parce qu'on imite les étrangers. Vaines critiques dont le *Mercure* et le *Journal de Trévoux* (1), dans leurs sévères compte-rendus,

(1) *Mémoires de Trévoux*, décembre 1746, II, article 131. Ce compte-rendu, comme celui du *Mercure*, est très développé, et présente le plus vif intérêt pour l'histoire musicale du XVIIIe siècle.

BOLLIOUD-MERMET ET LA CORRUPTION DU GOUT.

n'eurent pas de peine à montrer le mal-fondé. D'ailleurs, l'académicien qui se qualifiait lui-même de vrai connaisseur et d'amateur expérimenté et intelligent, ne craignait point de se contredire, et, après avoir longuement montré ce qui lui semble constituer la corruption de l'art instrumental, il avoue inopinément que la musique a gagné du côté de l'exécution.

Les idées de Bollioud, comme nous le verrons dans la seconde partie de notre étude, étaient partagées par un grand nombre de ses concitoyens. Il ne nous est malheureusement pas parvenu d'opinions opposées à celles que nous avons résumées en peu de mots. Mais il est permis de supposer que les séances du Concert, chaque semaine, fournissaient matière à de longues discussions et controverses, avivées encore par l'évolution du répertoire de l'Opéra lyonnais qui suivait assez fidèlement l'exemple de l'Académie royale de musique de Paris.

VI.

Le Concert de 1759 a 1768.

Dans notre quatrième chapitre, nous avons groupé, avec un inévitable désordre, les quelques documents mal cohérents que nous possédons sur la vie musicale de l'Académie depuis 1736 jusqu'à 1759. Cette réunion en un même chapitre de vingt-cinq années bien différentes sans doute à tous points de vue, n'a aucune valeur historique ou artistique ; elle est simplement commode. Ainsi, et pour la même raison de commodité, nous relaterons en deux chapitres, et d'une manière simplement chronologique, l'histoire des quinze dernières années de l'Académie des Beaux-Arts. La sécheresse des seuls documents que nous possédons, ne nous permet pas une ordonnance plus artistique.

Sur cette période nous sommes relativement très documentés. Des *Petites Affiches* de Lyon, nous avons pu consulter la collection de quatorze années consécutives, de 1759 à 1772. Cette publication paraissait toutes les semaines, le mercredi, et publiait très souvent le programme de la séance musicale du Concert qui avait lieu ce même jour à cinq heures. Le mercredi était d'ailleurs le jour fixé par les statuts de 1724 (1). Pour certaines années, nous possédons jusqu'à trente-six programmes, c'est-à-dire la presque totalité : en effet, s'il y avait un concert par semaine, les auditions étaient suspendues pendant la quinzaine de Pâques, et depuis le début de septembre jusqu'à la St Martin (11 novembre). Nous pouvons de la sorte suivre un peu l'évolution artistique de la Société ; nous

(1) Cependant les concerts eurent lieu le samedi en 1742, et le lundi de 1744 à 1752.

LE CONCERT DE 1759 A 1768

savons aussi de la même façon, au moins à partir de 1765, le nom des principaux solistes et virtuoses de passage.

Jusqu'en 1763, le Concert fut fidèle à sa tradition dans la composition des programmes : à chaque séance on jouait un ou deux extraits d'opéras et un motet ; le même programme servait souvent à deux concerts successifs (1).

Le fonds de la musique latine de 1759 à 1763 est encore constitué par les motets de La Lande ; c'est ainsi que pendant l'année 1759 on donna une quinzaine d'auditions d'œuvres de ce maître : *Exaltate justi*, *Lauda Jerusalem*, *Cantate*, *Confitemini*, *Exaltabo te*, *Confitebimur*, *Exurgat Deus*. Mais tous les autres anciens motets du répertoire sont négligés et remplacés par des compositions récentes, dues à des maîtres de musique de Paris et de la Province avec qui les directeurs du Concert de Lyon faisaient sans doute de ces échanges courtois d'œuvres médiocres, dont la tradition ne s'est pas perdue. A Mondonville, précédemment applaudi à Lyon comme violoniste et alors directeur artistique du *Concert Spirituel* à Paris, était réservée la place d'honneur : *Magnus Dominus* fut souvent exécuté ; on entendit aussi *Cantate Domino*, *Dominus regnavit*, si apprécié à Paris et joué à Lyon pour la première fois le 1er août 1759, *Jubilate Deo* dont la première audition ne fut donnée que le 9 Janvier 1760. Les autres fournisseurs étaient : Blanchard, qualifié par les *Petites Affiches* de " maître de musique de la chapelle du Roi ", et dont le *Conserva me* fut chanté le 31 janvier 1759 ; Madin, d'abord maître de chapelle en province, puis sous-maître de la Chapelle du Roi *(Cantate Domino)* ; Belissen, maître de musique du Concert de Marseille, dont le *Nisi Dominus* avait été souvent exécuté depuis l'année 1742, et dont on donna l'*Exultate justi* en première audition le 7 mars 1759 ; Levens, maître de chapelle à Bordeaux, puis à Toulouse, auteur d'un *Paratum cor meum ;* Hardouin, " maître de musique de la Cathédrale de Rheims ", dont on entendit pour la première fois un *Lætatus sum* le 22 août 1759, et un *Cantate Domino* le 25 février

(1) Toutes les indications suivantes concernent les programmes sont tirées des *Petites Affiches*. Nous avons cru inutile d'indiquer à chaque ligne les références exactes.

de l'année suivante ; Arnoult, autre " maître de musique de la cathédrale de Rheims ", qui fit jouer avec succès deux de ses œuvres : un *Laudate Dominum* le 13 août, et " un motet nouveau " le 20 août 1760 ; Chrétien Lobreau, " de la musique de la chapelle du Roi ", auteur d'un *Benedic anima mea* dont la première exécution eut lieu le 1er juin 1760 ; Toutain, " maître de musique de la cathédrale de Dijon, " qui, ainsi que Belissen, avait envoyé plusieurs de ses œuvres en hommage à l'Académie des Beaux-Arts (1), et dont le *Quare fremuerunt* fut joué le 11 et le 18 février 1761. A côté de ces maîtres de chapelle, généralement clercs, on trouve le violoncelliste Davesne, de l'orchestre de l'Opéra, dont on entendit le *Laudate Dominum*, et Giay " maître de chapelle de S. M. le Roi de Sardaigne " dont on exécuta deux fois de suite, le 12 et le 19 novembre 1760, le *Splendete cœli* " motet italien à grand chœur ". Nous ne savons si ce dernier compositeur doit être identifié avec Giay, violoniste du Concert dont nous avons parlé (2).

LE CONCERT DE 1759 A 1768

Le même goût pour les œuvres nouvelles, sinon toujours neuves, se retrouve dans le répertoire de musique française. Lully a disparu complètement des programmes. Les maîtres les plus anciens, dont les œuvres reparaissent encore, sont Campra avec *Tancrède*, copié en parties dès 1718, Destouches dont on donne souvent encore quelque acte extraits des *Eléments*, Montéclair avec l'unique et fameux *Jephté*. On rencontre aussi les œuvres plus récentes de Rebel et Francœur *(Zélindor, Ismène, la Paix, Pyrame et Thisbé)*, Mouret *(les Amours des Dieux*, le ballet des *Sens)*. Les auteurs contemporains sont les plus favorisés. A leur tête, Rameau, dont on a oublié les motets qui auraient dû cependant être chers aux Lyonnais, mais dont les extraits d'opéras sont donnés sans cesse : toutes ses œuvres sont utilisées, mais surtout l'acte des

(1) Toutain, dont huit motets faisaient partie de la bibliothèque du Concert, habitait en 1758 Rouen (Rothomagi), d'où il data son motet *Lauda filia* (Bibl. du Concert).

(2) Sur Mondonville, et aussi sur Madin, Blanchard, Toutain, Levens, Davesne, dont des œuvres furent exécutées au *Concert Spirituel* de Paris, v. M. BRENET, *Les Concerts en France...*

LE CONCERT DE 1759 A 1768

Sauvages des *Indes Galantes*, *Pygmalion*, *les Talents Lyriques*. On consacre parfois des concerts entiers au seul Rameau : ainsi, le 30 mai 1759, le programme comprend seulement le prologue des *Indes Galantes* et l'acte d'*Anacréon* du ballet *Les Surprises de l'Amour ;* quatre semaines plus tard, le 27 juin, on donne le même programme ; l'année suivante, le 20 février, se célèbre une semblable fête ramiste. Le même honneur est parfois réservé à Mondonville dont on joue, au concert du 6 février 1760, deux actes du *Carnaval du Parnasse* et le motet *Magnus Dominus*. A cette époque d'ailleurs, les rares partitions acquises par le Consulat sont presque toutes dues à Rameau et à Mondonville. — Ainsi, sur dix-sept œuvres françaises entrées dans la bibliothèque de 1754 à 1766, huit sont de Rameau : les *Fêtes de l'Hymen*, *Naïs*, *Zoroastre* " corrigé par M. Rameau, " les *Indes Galantes* " comme l'auteur, M. Rameau, l'a rangé pour l'Opéra ", les *Fêtes de Polymnie* dont on donne le troisième acte en première audition le 29 août 1759, les *Surprises de l'Amour*, *Sibaris* (acte de l'œuvre précédente), *La Féerie* (troisième acte des *Fêtes de Polymnie*) (1) ; trois sont de Mondonville : les *Fêtes de Paphos*, *Titon et l'Aurore*, *Daphnis et Alcimadure*, dont le prologue et le premier acte sont exécutés pour la première fois le 2 juillet 1760 et constituent encore tout le programme. Un auteur tout-à-fait oublié aujourd'hui, Debury, paraît souvent sur les programmes avec une seule œuvre jouée en " deux concerts ", les *Caractères de la Folie*. D'un autre musicien bien ignoré aussi, de La Garde, on joue une fois des fragments d'*Eglé*. Enfin Dauvergne, directeur de l'Opéra et du Concert spirituel de Paris, qui devait mourir à Lyon (2), paraît diverses fois sur les programmes :

(1) Il n'apparaît pas que l'Académie ait fait célébrer quelque cérémonie religieuse ou ait organisé un concert spécial, à l'occasion de la mort de Rameau. Cet événement avait été commémoré par les musiciens de Paris et par plusieurs académies provinciales, notamment par le Concert de Marseille qui, le 15 novembre 1764, fit une grande pompe funèbre. (*Mercure*, février 1765, p. 197-199).

(2) Etat-civil du Canton nord de Lyon, 24 pluviôse an V (12 février 1797) : " Antoine Dauvergne, musicien, demeurant quai St Vincent, n° 200, âgé de 83 ans, natif de Moulins, département de la Nièvre, veuf de Clémence Rozet, est décédé hier soir, à 3 heures, dans le domicile des citoyennes Rozet, susdit quai et n° ".

en juillet 1759, on exécute, pour la première fois, un acte des *Fêtes d'Euterpe ;* et, en juillet et décembre 1762, paraissent deux actes des *Amours de Tempé*, partition vieille de dix années, mais dont un exemplaire venait d'être offert à l'Académie par Selonf, inspecteur de la Société. LE CONCERT DE 1759 A 1768

Un nom illustre paraît aussi le 17 mars 1762 : celui de " M. le Chevalier Gluk ". C'est Gluck lui-même, le grand dramaturge représenté par un de ses opéras-comiques. Il s'agit du " divertissement italien, le *Siège de Cythère* ", c'est-à-dire *Cythère assiégée*, composé en 1759, sur un poème de Favart (1). Ainsi, au moment où Gluck commençait sa " révolution " musicale, son nom était révélé aux Lyonnais comme celui d'un compositeur de musique légère ! Ses grandes œuvres ne parurent pas au Concert, mais on entendit, le 5 décembre 1770, " une scène d'*Iphigénie en Aulide* de Racine, mise en musique nouvellement par M**** ". C'était là sans doute l'œuvre de quelque académicien qui avait suivi, avant Gluck, le conseil donné par Algarotti dans son *Essai sur l'opéra.*

Haendel fut plus négligé encore que Gluck ; nous n'avons pas trouvé trace d'une exécution de ses œuvres. Son nom n'était pas inconnu, et, d'après le catalogue de la bibliothèque, le Concert avait dû acquérir en 1759, année même de la mort du maître, la partition de deux de ses motets : *Te Deum* et *Jubilate Deo.* Ni l'un ni l'autre ne fut transcrit en parties séparées ; la musique parut peut-être trop difficile et trop rigoureuse.

Il est permis de croire que, pour varier les concerts, l'Académie, pendant ces quelques années, engagea des virtuoses de passage, mais les *Petites Affiches* nous en signalent un seul : " M. Fessel, natif de Widin, dans la Basse-Hongrie, qui doit séjourner en cette ville, exécutera aujourd'hui (12 août 1762) dans la salle du grand concert, plusieurs morceaux sur la harpe ". Encore ce concert eut-il peut-être lieu en dehors des séances de l'Académie, de même que les deux auditions données le 8 et le

(1) Un acte, joué en 1759 à Schwetzingen. V. JULIEN TIERSOT, *Soixante ans de la vie de Gluck*, dans le *Ménestrel*, 1908.

LE CONCERT DE 1759 A 1768

15 octobre de la même année par Godard "musicien ordinaire de l'Académie royale de musique de Paris". Godard, grand voyageur, comme il devait le signaler lui-même dans le *Mercure* de juillet 1767, chantait en s'accompagnant sur la guitare.

Nous pouvons aussi supposer que l'Académie des Beaux-Arts eut, à cette époque, une existence plus difficile encore que d'ordinaire. Les *Petites Affiches* ne nous donnent qu'un très petit nombre de programmes : silence complet de mars à novembre 1761 ; six programmes seulement pour l'année 1762. Les réunions musicales devaient être peu suivies, et nous savons que le concert du 7 janvier 1762 réunit, outre un nombre indéterminé d'auditeurs, cinquante-sept auditrices seulement (1) ; peut-être faut-il attribuer ce peu de succès de l'Académie à la concurrence d'une société de concerts d'amateurs qui semble avoir existé à cette époque.

Les Almanachs de Lyon, dans les quelques lignes qu'ils consacraient à la bibliothèque du Concert, signalaient, à côté des "Concerts généraux" ou concerts d'orchestre et de chœurs, des "Concerts particuliers" réservés à la musique de chambre. D'autre part, les *Petites Affiches* du 15 mars 1764 annonçaient : "Lundi prochain, le petit Concert pour les Amateurs tiendra son assemblée à cinq heures et demie dans une des salles de l'Académie des Beaux-Arts ; ces assemblées sont un rétablissement des anciens petits concerts qui avaient été suspendus pendant quelque temps". Enfin dans la *Petite chronique lyonnaise du* XVIIIe *siècle* (2) de Morel de Voleine, on lit : "Les réunions musicales [du Concert] avaient lieu le mercredi ; j'ai un billet pour le concert du 4 février 1762, délivré par M. de la Frasse de Sury, célèbre musicomane. Au dos on a écrit la note suivante : Exécution remarquable :

(1) A l'issue de ce concert, les dames et demoiselles qui y avaient assisté, restèrent dans la salle et délibérèrent longuement en vue d'offrir au roi un vaisseau nommé "le Beau Sentiment". (*Délibération prise dans la salle du Concert de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon par la partie du beau sexe qui s'y est trouvée rassemblée le 7 janvier* 1762 ; Lyon, imprimerie du Fidèle Bonsujet, imprimeur de l'Association du *Beau-Sentiment*, 1762, in-4°, 29 p.)

(2) *Revue du Lyonnais*, 3e série, 1875, tome XIX, p. 165.

Cantate de *Circé* chantée par M. Bollioud-Mermet ; trio obligé entre M.M. Arthaud de Bellevue pour la flûte, Horace Coignet pour le violon, et d'Ambérieux pour la basse". Il nous aurait beaucoup intéressé de voir ce billet de concert ; M. Morel de Voleine le fils, qui a bien voulu le rechercher pour nous, ne l'a pas retrouvé dans les papiers de son père. Mais nous pouvons quand même affirmer que, contrairement à l'opinion du collectionneur qui le possédait, ce billet daté du 4 février 1762 (jeudi et non mercredi) ne se rapporte pas à un concert de l'Académie : de la Frasse de Sury ne faisait pas partie de l'administration académique ; et l'exécution du programme de cette séance, exclusivement consacrée à la musique de chambre, genre que négligeait d'ordinaire l'Académie, n'était confiée qu'à des amateurs. Il s'agit certainement du Concert des amateurs, dont il ne nous est rien parvenu, et qui exista peut-être pendant une grande partie du XVIIIe siècle, depuis que les gagistes avaient composé entièrement les chœurs et l'orchestre de l'Académie. De tout temps, les amateurs ont préféré à la musique correctement exécutée par des professeurs, la musique dont ils donnent eux-mêmes une interprétation très médiocre. Et cela suffirait à laisser croire que les petits concerts de chambre causèrent un tort réel aux grandes séances de l'Académie des Beaux-Arts (1).

LE CONCERT DE 1759 A 1768

L'Académie suspendit-elle alors ses séances ? Toujours est-il que nous ne possédons pas non plus un seul programme de janvier à avril 1763, et que les *Petites Affiches* n'en publièrent que neuf depuis la fin d'Avril jusqu'au 30 novembre. Mais, à partir de cette année, les séances hebdomadaires présentent quelques modifications.

Les programmes s'élargissent un peu ; entre les œuvres traditionnelles, motets et extraits d'opéras, prennent place parfois quelques pièces de plus petite dimension. Les opéras sont de Mouret, Mondonville, Rebel et Francœur, Rameau, Royer ou Dauvergne ;

(1) Peut-être, au cours de ces séances, entendit-on des œuvres de Bollioud-Mermet comme ces Lieder pour soprano avec accompagnement de clavecin qui furent édités à Leipzig, et dont la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles possède un exemplaire.

LE CONCERT DE 1759 A 1768

en 1764, on retrouve encore les mêmes noms et un acte nouveau seulement apparaît, tiré de *Zénéide* d'Yzo. Les motets sont presque tous de La Lande : deux œuvres nouvelles seulement, un *Nisi Dominus* de Madin (4 mai 1763), et un *Lauda Jerusalem* de Chupin de la Guitonnière (8 et 15 juin 1763). Ce Chupin de la Guitonnière était un ancien maître de chapelle de l'église métropolitaine de Ste Cécile d'Albi ; il venait de s'installer à Lyon pour enseigner la musique, le goût du chant et la composition " par principes démonstratifs ". Il tenait chez lui, rue de la Barre, puis rue Grenette, " école de musique pour l'éducation des jeunes personnes. Mme son Epouse qui possédait cet art, leur donnait les leçons convenables tant pour le beau langage que pour d'autres talents (1) ". Ce manque de nouveautés était dû sans doute à la situation précaire des finances de l'Académie que ne soutenait plus l'administration municipale (2). Aussi fallait-il rechercher des œuvres nouvelles moins coûteuses que les opéras et les motets, et se contenter d'ariettes détachées, de petits motets avec clavecin, de cantatilles et de symphonies. La mode, il est vrai, était aussi à ces petites pièces de virtuosité, faciles et brillantes, présentées par des artistes nomades.

C'est en 1763 qu'apparaissent les airs, ariettes ou duos détachés. Le 20 avril et le 4 mai, une cantatrice anonyme, la Signora *** fait entendre des ariettes italiennes ; le 18 mai, on entend aussi "une ariette dans le goût italien de M. Bailleux". En 1764, les petits morceaux abondent : ariettes d'un officier des gardes suisses, nommé Siberman, cantates et ariettes diverses de Trial, " de la musique de S. A. le Prince de Conti ", spécialiste de " petits airs arrangés avec goût, et d'ariettes d'un genre et d'un style qui n'étaient qu'à lui (3) "; " cantatille du *Jour* de Le Maire;

(1) *Affiches de Lyon*, 6 et 27 avril 1763, 27 juin et 13 novembre 1765.

(2) Arch. mun. BB. 338, f° 34.

(3) Cité par M. Brenet dans les *Concerts en France*... p. 350. Nous devrions, à chaque page de ces derniers chapitres, renvoyer nos lecteurs à l'ouvrage de M. Brenet, où ils trouveraient, à propos des concerts parisiens de la même époque, tous les éclaircissements nécessaires sur le goût et la mode artistique vers 1760.

petits motets de Lefebvre ou de Mondonville ; nombreux duos et ariettes de Le Berton ou Le Breton, et surtout de ce dernier certaine "belle chaconne" dont le succès est si vif que l'on n'hésite pas à l'incorporer aux œuvres les plus diverses, *Iphigénie* de Campra, ou *Eglé* de de La Garde (1).

LE CONCERT DE 1759 A 1768

Au cours de ces mêmes années, apparaissent des "symphonies" qui ne sont plus les éternelles ouvertures ou danses empruntées aux tragédies lyriques de Lully, mais bien des compositions indépendantes, suites, ou sortes de sonates à orchestre, dont les débuts étaient tout récents à Paris même. La première œuvre de cette espèce fut une symphonie de Stamitz, précurseur et modèle de Gossec et peut-être même de Haydn, comme l'a indiqué M. Michel Brenet (2) ; quelques jours après, le 18 mai, apparaissait une symphonie de Filtz. L'œuvre de Stamitz était évidemment une de ses nombreuses symphonies avec cors de chasse : en 1764, le 12 décembre, du reste, ne jouait-on pas une "ouverture avec timbales et cors ?" La vogue de ces symphonies était grande alors à Lyon, et, sans cesse, les frères Le Goux annonçaient la mise en vente de quelque œuvre nouvelle de ce genre. C'est ainsi que ces marchands de musique annoncent successivement dans les *Petites Affiches* six symphonies de Stamitz, six de Holxbano [Ignace Holzbauer], six de Filtz (28 novembre 1759), des œuvres de Beck dont une avait été jouée au concert donné le 14 octobre 1761 par le chanteur-guitariste Godard (4 juin 1760) ; une "symphonie périodique" de Zoüeschi (n° 1) avec cors, et on annonçait, en même temps,

(1) Berton ou Le Berton (toujours désigné sous le nom de Le Breton dans les programmes lyonnais), fut successivement chanteur à Paris et à Marseille, chef d'orchestre au Théâtre et au Concert de Bordeaux, chef d'orchestre et directeur de l'Opéra de Paris. Il avait la spécialité des "arrangements" ou tripatouillages d'œuvres anciennes, et des additions aux opéras. Sa fameuse chaconne avait été écrite pour être incorporée dans un opéra de Rameau. La paternité de cette danse fut discutée, et attribuée par certains à Granier, alors violoniste à Bruxelles (*Mercure* septembre 1765, II p. 196).

(2) Dans les *Concerts en France*... M. Brenet a repris sa démonstration si intéressante, en la développant, dans un volume consacré à Haydn et paru au cours de l'impression de notre travail (Paris, Alcan).

LE CONCERT DE 1759 A 1768

qu'il paraitraît " une nouvelle symphonie par semaine pour faciliter le choix de Messieurs les Amateurs " (20 août 1760) ; une symphonie de Tonchmolin [Giuseppe Touchemolin] maître de chapelle de l'Electeur de Cologne (29 juillet 1761) ; plusieurs symphonies périodiques, dont six de Canabick [Cannabich] qui " sont les meilleures que ce célèbre compositeur ait faites " (10 novembre 1762) ; des symphonies à quatre de Van Malder (4 juillet 1764) ; six symphonies d'Abel (22 août 1764). Enfin on voit annoncer, le 13 février 1765, " les grandes symphonies de Gossec ", et, le 22 mai 1766, " quatre vingt sept œuvres de symphonie et quatuor de Bodé, Beck, Bach (1), Cirri, Cannabich, Filtz, Fraenzel, Gossec, Hoffmann, Hassel, Hayden, Hechtki, Holtzbauer, Piccini, Pfeiffer, Roefer, Richter, Stumpff, Schewindl, Néman, Sarti, Stamitz, Toeschi, Stephan etc ".

C'est en 1763 aussi que nous pouvons relever l'apparition des clarinettes. Peut-être furent-elles introduites à l'occasion des symphonies nouvelles dans l'orchestre lyonnais où elles avaient été jusqu'alors ignorées : elles y auraient été du reste inutiles, car, si elles apparurent dès 1751 dans l'*Acanthe et Céphise* de Rameau, elles ne prirent vraiment place dans l'instrumentation moderne qu'avec les symphonies de Stamitz, jouées à Paris à partir de l'année 1754, ainsi que l'a encore montré M. Brenet. Dans les programmes de Lyon, les clarinettes sont signalées pour la première fois au concert du 6 juillet 1763, pendant lequel on joua " plusieurs morceaux de symphonie avec des *Duos de clarinet.* " (2)

(1) Le nom de Bach parut à Lyon pour la première fois dans les *Petites Affiches* du 27 août 1764 : les frères Le Goux annonçaient alors " six trio pour le clavecin, un violon et une basse de Bach " au prix de neuf livres. Nous avons encore relevé, dans la même publication, le nom de Bach désignant Jean-Sébastien ou ses fils : le 22 mai 1766, trio de Bach, et pièces de clavecin de Bach *Frischmuth* (chez Le Goux); le 13 juillet 1768, " sonates pour le Piano-forte de Bach " (chez Castaud); 28 juillet 1768, " symphonies de J. Bach (chez Serrière) ; le 20 septembre 1769, " 6e symphonie de Bach " (chez Castaud). Enfin, comme nous le verrons plus loin, on exécuta au Concert, le 17 janvier 1770, *Dixit Dominus*, motet à grand chœur de *Chrètien* Bach.

(2) Le 11 juillet 1764, les frères Le Goux annoncèrent dans les *Petites Affiches* la mise en vente d'un *Essai d'instruction pour les clarinettes et pour les cors*, de Roefer.

Quelques virtuoses se font entendre aussi au cours des séances de l'Académie des Beaux-Arts. Un artiste anonyme, le 30 mai et le 29 août 1764, fait entendre sur la harpe un concerto et plusieurs morceaux de sa composition ; un autre, également anonyme, " haute-contre des Concerts du Prince de Conti ", prête son concours à l'exécution de quelques grandes œuvres, et, le 25 juillet 1764, chante plusieurs ariettes avec accompagnement de guitare. Un violoniste enfin, qui possédait l'art de ne pas passer inaperçu, se fit entendre trois fois en 1764 dans une sonate et des concertos de sa composition. Celui-là " nouvellement arrivé ", dont le nom n'est pourtant pas indiqué sur les programmes, est facile à reconnaître : c'est Brijon que M. de la Laurencie, dans son ouvrage sur le *Concert de Nantes*, a mis en vedette.

LE CONCERT DE 1759 A 1768

Brijon, d'après Fétis, serait né et aurait vécu à Lyon. Il fut certainement un peu nomade ; il était installé à Paris en 1761, et jouait à Nantes en 1763. Il arriva ou revint à Lyon vers le mois d'avril 1764, et aussitôt il inonda le seul journal lyonnais, de ses réclames et prospectus. Plusieurs fois par an, il vante dans les *Petites Affiches* les *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon* qu'il avait publiées deux ans auparavant à Paris et qui, d'après lui, constituaient " l'ouvrage le plus complet qui ait encore paru dans son genre ". Il vante son expérience, car il " a beaucoup voyagé ", et se fait fort, en trois mois, de rendre les amateurs " capables d'amuser dans les différents morceaux qu'ils joueront, faute de quoi, il ne prétend à aucun honoraire ". Il loue aussi ses compositions : " romances et menuets agréables et quelques airs aussi variés " qu'il faisait paraître par feuille périodique pour violon et pardessus de viole, avec une " basse arbitraire " ; chansons, " dont la musique est travaillée suivant les idées qu'il a sur cet art " ; " *Vers à la louange du Roi* (1767), distribués dans cette ville à l'occasion de la musique exécutée le jour de St Louis dans l'Eglise de l'Abbaye Royale de St Pierre " ; l'auteur s'était " attaché à caractériser les paroles et en exprimer l'action ;... la symphonie en était brillante ainsi que les accompagnements dans

LE CONCERT DE 1759 A 1768

beaucoup d'endroits, et l'harmonie des plus complètes " (1). Nous verrons dans la seconde partie de ce volume que Brijon rechercha l'approbation de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon pour une théorie personnelle et une de ses inventions, *l'aurillette*, " instrument propre à cultiver l'oreille des enfants. "

Un événement très important fut l'installation d'un orgue dans la salle de concert. Nous ne savons pas de façon certaine quelle était la composition de l'instrument acquis par l'Académie, mais nous avions cru d'abord pouvoir le supposer grâce aux précieuses *Petites Affiches*. En 1763, le 16 et le 30 mars, paraissait l'offre d'une " Orgue à vendre composée de huit jeux, savoir d'un cornet, d'une flûte, d'une flûte allemande, D. [dessus de] Bourdon, Cromorne, B. [basse] de Tierce, B. de Nazard, B. de Bourdon, deux claviers et une montre. " Les amateurs devaient " s'adresser à Mme Lobreau [directrice du Grand Théâtre] qui la fera voir et conviendra du prix, à l'Hôtel de la Comédie. " Cette annonce disparut ensuite jusqu'au 22 juin, date après laquelle elle reparaît sans cesse. Or, le 20 avril, l'Académie annonce un concerto d'orgue, et n'en fait plus entendre jusqu'au 9 mai de l'année suivante. On serait porté à croire que le méchant orgue du théâtre, fut pris à l'essai par le Concert, puis abandonné, et enfin repris en 1764. Cette hypothèse semblerait d'autant plus vraisemblable que la Société musicale, en raison du fâcheux état de ses finances, ne pouvait s'offrir qu'un très médiocre instrument, propre sinon " à embellir le spectacle ", du moins à " fortifier l'accompagnement " selon les expressions du *Mercure* de Novembre 1748. Mais nous verrons tout-à-l'heure, en parlant du premier organiste du Concert, que ces orgues, utilisées cinq fois comme instrument soliste au cours de l'année 1764, appartenaient en réalité à l'organiste lui-même qui les louait à la Société moyennant une centaine de livres par an. Elles ne furent probablement acquises définitivement que vers 1771.

(1) *Affiches de Lyon*, 11 avril, 25 juillet 1764 ; 15 mai, 9 octobre 1765 ; 12 mars 1766 ; 2 juillet, 4 novembre, 25 décembre 1767 ; 26 octobre 1768 ; 22 août 1770 ; 23 octobre 1771.

Le 5 septembre 1764, les *Petites Affiches* inséraient le communiqué suivant : LE CONCERT DE 1759 A 1768

" MM. les Officiers du Concert, dont le zèle ne se ralentit point, se flattent de rendre à l'avenir cet établissement digne de la seconde ville du royaume. Le soin qu'ils prennent de faire former à leurs frais de nouveaux sujets, le choix qu'ils feront des meilleurs musiciens, et la variété qu'ils mettent dans les nouveaux morceaux, répondront sans doute comme ils l'espèrent, à l'empressement du public et à la satisfaction que les amateurs ont sensiblement montrée depuis quelque temps par leur assiduité. "

L'assiduité des amateurs avait été toute relative, puisque le budget de l'année 1764 fut soldé avec un déficit de plus de deux mille livres, reporté au budget de 1765. Cependant, le 1er mai 1765, un nouveau communiqué des *Petites Affiches* annonçait que " les Officiers du Concert, empressés de satisfaire le goût du public, ont augmenté le nombre des Pensionnaires, principalement en voix récitantes. "

Nous connaissons le budget du Concert pour l'année 1765 ; c'est le seul qui ait été conservé aux Archives Municipales.

Les recettes s'élèvent à dix mille sept cent quatre-vingt seize livres, constituées de la sorte : cinquante quatre académiciens payaient cent livres ; soixante-huit payaient soixante livres. Quelques amateurs, désignés nommément, payaient diverses sommes : Bourlier père et fils, cent soixante livres ; Duclaux et Granier frères, cent-vingt ; Eschet et Stulbert, Gaillard et Pourra, Tournachon, cent-vingt ; les frères Imbert, dont l'un devait devenir le célèbre Imbert-Colomès à qui le pianiste Clementi au cours d'une tournée à Lyon, en 1784, causa des désagréments familiaux, cent cinquante livres ; un amateur, trente-six ; de Savy, cinquante ; Couppier, quarante livres, comme supplément à cause de son mariage ; enfin le duc et le marquis de Villeroy, continuant la tradition de leur famille, versaient, chaque année, l'un trois cent, l'autre cent livres. Il y avait donc environ cent quarante académiciens.

En tête du chapitre des dépenses, figure une somme de deux mille deux cent quatre vingt trois livres représentant l'avance faite par le comptable en 1764. La dépense de l'année s'élève à douze

LE CONCERT DE 1759 A 1768

mille deux cent trente huit livres pour les appointements des pensionnaires du Concert, dont nous verrons le détail, plus cent soixante douze livres remises " aux arquebusiers qui ont fait la garde " (cinq livres par séance), et neuf cent quatre-vingt six livres de frais divers : soixante douze livres de gratification à Chuppin la Guittonière " à l'occasion de la remise d'un motet de sa composition qu'il a faite au Concert " ; cent livres à l'organiste pour réparations faites à son instrument ; quatre-vingt quatorze livres à Philippe pour copie de musique ; quarante six livres à l'imprimeur de La Roche ; cinq cent quatorze livres de fourniture de bougie ; vingt huit livres d'achat de musique à l'hoirie de Grenet, l'ancien maître de musique ; divers menus frais.

Le détail des appointements des pensionnaires est fort intéressant puisqu'il nous révèle à la fois l'état des artistes engagés par l'Académie et le chiffre de leur traitement.

Les chœurs se composent seulement de sept hommes et sept femmes auxquels il faut ajouter sept ou huit solistes qui, selon l'usage d'autrefois, se joignent aux choristes ordinaires. Parmi eux, nous retrouvons Philippe, Drougeon, Furin père, Castaud, Colesse, les demoiselles Chartron et Chady. Les nouveaux venus sont la Guillot (rue du Bât d'Argent) dont le père, professeur de violon, violoncelle, pardessus de viole et vielle, fait partie de l'orchestre de l'Académie : la demoiselle Hode qui fait annoncer, dans les *Petites Affiches* du 10 août 1768, qu'elle " enseigne la lecture, l'orthographe, la langue française et les principes de la musique, soit à la ville, soit à la campagne " ; les demoiselles Barbiée, Thierry, dont nous ne savons rien, et Genillon, fille sans doute d'un professeur de clavecin et facteur d'instruments de Lyon ; parmi les hommes, Degot et Chaussonnet, que nous ignorons aussi. Les appointements de ces chanteurs sont peu élevés : ils reçoivent douze, quinze ou dix huit livres par quartier, c'est-à-dire par trimestre. Les mieux payés sont Degot (vingt-quatre livres), Philippe (trente), et Colesse, qui doit peut-être à son âge une haute paye de trente-sept livres et dix sols.

Comme en 1757, l'orchestre comprend vingt instrumentistes

Dans le tableau de la troupe se trouvent encore les frères Leclair, Giay, Deloule, Mathieu Bellouard, Loiseau, Deroche, Petit, Sambat, Dilesius, Guillot, Sauge. Les remplaçants des musiciens disparus depuis huit ans sont Brijon dont nous avons longuement parlé, les violonistes ou altistes Ducoin et Brun père, le bassoniste Perrot (place de la Fromagerie St. Nizier), professeur de basson, de hautbois, de flûte, de vielle et de tympanon, professeur aussi de solfège, qui, d'après les *Petites Affiches* du 5 mars 1767, " ne reçoit le prix de ses leçons qu'après six mois et une réussite prouvée " ; Furin fils, également bassoniste ; Capelle (place des Carmes), qui a remplacé Rousset comme flûtiste et hautboïste ; Marbre, et les frères Moine. Leurs appointements varient de six livres ou de neuf livres sept sols et six deniers, à vingt-cinq livres par quartier. Les mieux payés sont les frères Leclair dont les traitements réunis s'élèvent à cent cinquante livres. Certains, il est vrai, touchent davantage, comme Petit et Moine cadet, dont la pension est de quatre cent cinquante livres par an, mais ceux-là doivent remplir, en dehors de l'orchestre, d'importantes fonctions administratives. Le corniste Dilesius est aussi parmi les plus favorisés : c'est qu'il était en vedette grâce aux symphonies modernes " à cors de chasse. " LE CONCERT DE 1759 A 1768

A ces pensionnaires se joignent quelques artistes supplémentaires : le guitariste Latour, employé à la Comédie et au Concert ; le chanteur et violoncelliste Duval, du Grand-Théâtre ; Devert qui joue du cor de chasse ; les chanteurs Guichard et Rainé ; le violoncelliste Tangui Frémont ; d'autres encore dont nous ne connaissons que le nom, tels que Jobert, Foinon, Gerberon, Calmont, Tilliaire (1).

Enfin, voici les chefs d'emploi : Mme Valdahon (deux cents livres), Mme Charpentier, peut-être l'épouse de l'organiste que nous signalerons plus loin (2), et qui fit partie en 1775 des pensionnaires du Concert Spirituel de Paris ; la haute-contre Itasse et sa femme ; les basse-taille Desormery et Warin ; les demoiselles

(1) Peut-être ce dernier était-il J. B. Tillière, violoncelliste, cité par Fétis.

(2) Dans ce cas son nom serait Marie Bevol (Reg. par. de St. Paul, 4 juill. 1766).

LE CONCERT DE 1759 A 1768

Fargues et Wrier. La Wrier est une Lyonnaise, professeur rue St Jean. Les Itasse, Warin et Desormery devaient plus tard se faire connaître à Paris.

Itasse, dont le traitement s'élève à trois cents livres par trimestre, arrive à Lyon à la fin d'avril 1765, et reçoit une indemnité de cent vingt livres pour frais de voyage ; il s'installe rue Ecorchebeuf, débute le 1er mai, dans les *Talents Lyriques* de Rameau, et fait annoncer presque aussitôt dans les *Petites Affiches*: " M. Itasse, des Académies royales de musique de France et de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon, avertit le public qu'il commence à donner chez lui et en ville, des leçons de guitare et de musique pour le goût du chant. " Il n'est vraisemblablement autre que ce Jean Itasse qui, en 1754, vient de Laon pour chanter au Concert de Nantes (1). Il se fit connaître comme compositeur ainsi que nous le verrons, et dut se trouver satisfait du public lyonnais, puisqu'il fit engager au Concert sa femme dont les débuts eurent lieu le 18 décembre. L'un et l'autre quittèrent plus tard la province pour la capitale, et firent partie, en 1775 et en 1778, des chœurs de l'Opéra et du Concert Spirituel.

Desormery, ancien musicien de cathédrale, était, en 1769, comédien à Strasbourg, lorsqu'il obtint le prix dans un concours de motets organisé par le Concert Spirituel de Paris (2). Chanteur à ce concert à partir de 1775, il fournit une certaine quantité de musique latine. A Lyon, au cours de son engagement, il préluda à ses succès parisiens en faisant exécuter le 12 juin 1765, un *Laudate pueri* à grand chœur et symphonie. Ses appointements étaient de deux cents livres par quartier.

Warin était une basse-taille qui débuta à l'Opéra de Paris en décembre 1762, après avoir chanté à Bordeaux (3) Il faisait suivre son nom de l'indication : " de l'Académie royale de musique de

(1) De la Laurencie, *Le Concert de Nantes*, p. 140.

(2) V. M. Brenet, *les Concerts en France*, p. 287. Il fut très souvent question de Desormery dans le *Mercure* de 1770 à 1778, le *Journal de Paris*, en 1784 et 1785, la *Correspondance littéraire* de Grimm... en 1775, 1776 et 1777.

(3) *Mercure*, janvier 1763, I, p. 161.

Paris.. " Comme Desormery, il devait se produire comme composition à Lyon, puis à Paris. Ses appointements s'élevaient à cent livres par mois, et il avait reçu cent vingt livres pour frais de voyage. Il débuta au Concert le 13 février 1765. Comme son collègue Itasse, il enseignait aussi la guitare.

LE CONCERT DE 1759 A 1768

Le maître de musique était encore, au début de l'année, André-Louis Le Goux qui mourut le 25 avril. Son frère cadet Claude, lui succéda aussitôt. L'un et l'autre reçurent successivement, comme directeurs de l'orchestre et des chœurs, une pension annuelle de quatre cent cinquante livres.

A leur pension, certains de ces musiciens pouvaient ajouter des appointements supplémentaires en donnant des leçons aux quelques élèves du Concert. En effet, et ceci est un détail qui a échappé aux historiographes du Conservatoire de Lyon, l'Académie avait fondé une sorte de petite école de musique pour former à ses frais de nouveaux sujets, ainsi d'ailleurs que l'indiquait la note des *Petites Affiches* du 5 septembre 1764, que nous avons reproduite. Les professeurs, en 1765, étaient les Le Goux, Desormery, la demoiselle Fargues, et Drougeon ; leurs élèves étaient les demoiselles Michel, Grandon, Bonnet, Lacombe, et le sieur Nicolas, qui devaient débuter plus tard et devenir les solistes des années suivantes. Les professeurs recevaient, par élève et par mois, huit, douze ou vingt-quatre livres. Au mois de septembre 1765, les professeurs chargés de former des élèves pour l'Académie étaient Warin et Le Goux. (1)

Nous n'avons pas encore présenté un musicien récemment entré dans la troupe du Concert, et dont l'importance devait grandir chaque jour ; nous voulons parler de l'organiste de l'Académie, Beauvarlet, plus connu sous le nom de Charpentier. Jean-Jacques Beauvarlet dit Charpentier, originaire d'Abbeville, d'après Fétis, était le fils de Jean-Baptiste Beauvarlet-Charpentier, organiste et faiseur d'instruments, qui mourut à Lyon le 7 janvier 1763, âgé d'environ cinquante ans (2). Le père ou le fils était

(1) *Petites Affiches*, du 11 septembre 1765.
(2) Registres paroissiaux de St Paul.

LE CONCERT DE 1759 A 1768

organiste à la Charité en 1761 (1). Jean-Jacques Charpentier était tout désigné pour occuper les mêmes fonctions à l'Académie, puisqu'il s'était fait entendre sur l'orgue au Concert Spirituel de Paris en 1759. A Lyon, il recevait cent cinquante livres par an, plus trente et une livres par trimestre " pour loyer de l'orgue et du souffleur ", ce qui nous montre que l'organiste avait fourni lui-même son instrument. Cela n'est pas étonnant, puisque sa mère, trois mois après la mort de Jean-Baptiste Charpentier, faisait annoncer, dans les *Petites Affiches* du 20 avril 1763, que la veuve Charpentier cherchait à vendre " un fonds d'instruments tels que clavessins, violons, basses, pardessus de viole, tympanons et autres, tant faits que prêts à faire et tous les outils nécessaires à la facture des instruments ". Charpentier, d'ailleurs, n'ignorait pas la facture instrumentale : en 1765, il reçut cent livres pour réparations faites à l'orgue. Charpentier, pendant son séjour à Lyon, qui se prolongea au moins depuis 1761, et jusqu'en 1771, habita quai St Antoine, rue de Flandres, puis rue Buisson et place des Cordeliers (2). Dès 1769, il publia un " Nouveau recueil d'ariettes d'opéra-bouffons, arrangées pour le clavecin ", qu'il fit annoncer dans les *Petites Affiches* du 26 juillet.

En 1765, l'orgue de l'Académie ne servit guère qu'aux accompagnements, et l'on entendit deux fois seulement, le 3 et le 18 décembre, de ces concertos d'orgue dont le Concert Spirituel de Paris avait lancé la mode en 1755 : les deux concertos étaient de la composition de Charpentier lui-même, et celui du 3 décembre était avec accompagnement de cor de chasse (par M. Devers, " virtuoso ") et de grande symphonie. L'année suivante, l'organiste se fit entendre encore sept ou huit fois dans ses œuvres : le 16 juillet, il joua successivement l'ouverture du *Maître en droit* de Monsigny, une ariette et une pièce originale ; le 25 décembre, un " concerto de Noël ".

L'administration de l'Académie n'avait pas tort de vanter la

(1) Arch. de la Charité. E. 1400.

(2) En 1766, le 4 juillet, naquit son fils, Jacques-Marie, qui devint aussi organiste à Paris (Registres paroissiaux de St Nizier).

variété des œuvres nouvelles qu'elle inscrivait à ses programmes. Au fonds de son répertoire, toujours composé d'opéras en extraits de Rameau, Mondonville, Debury, La Garde, des ancêtres Campra et Destouches, et des motets de La Lande et de Mondonville, s'ajoutent peu de grandes œuvres nouvelles. On présente parfois des pièces peu récentes en termes impressionnants : ainsi l'on parle de *Zaïde* " par feu M. Royer, dont la *Chasse* est le chef d'œuvre de la musique dans ce genre ". Pas d'opéras nouveaux, quatre motets inédits seulement, mais un nombre considérable de cantates, de cantatilles, de symphonies et surtout d'ariettes de toutes sortes. La plupart sont fournis par les pensionnaires de l'Académie.

LE CONCERT DE 1759 A 1768

On chante successivement *Regina cœli* de Chupin de la Guitonnière, qui reçoit à cette occasion une gratification de soixante-douze livres ; *Laudate pueri* de Desormery ; *Coronate flores* à voix seule de Le Febvre ; et, le 17 juillet, " un motet à voix seule et grande symphonie de Le Breton, maître de musique de l'Opéra de Paris, exécuté par M. Warin pour qui il a été composé ".

Pluie d'ariettes de toutes sortes, dues à Trial, à Royer, ou extraites d'opéras, comme *le Rossignol* d'*Hippolyte et Aricie* et, le plus souvent, annoncées sans nom d'auteur. De même, pour les symphonies ; les programmes annoncent, diverses fois, sans autre détail : " Plusieurs morceaux de symphonie avec cors et timbales, et plusieurs ariettes détachées ". Les œuvres de Stamitz paraissent fréquemment ; le 30 janvier 1765, on joue " une grande symphonie de M. Leclair, 1er violon du Concert " ; le 1er mai, c'est une symphonie de *Gosset*, c'est-à-dire de Gossec. Des cantatilles de Le Breton et de Bailleux (*le Prix de la Beauté*) auxquelles on ajoute comme conclusion la chaconne des *Indes Galantes*. Et encore des œuvres lyonnaises : Itasse chante deux fois des cantatilles de sa composition ; Warin se prodigue dans ses propres ouvrages ; le 22 mai il chante une cantate nouvelle dédiée à la Marquise de Rochebaron ; le 3 juillet, " une musette de sa composition qui a été redemandée, avec une ariette italienne " ; le 21 août, nouvelle cantate, dédiée à la Duchesse de La Rochefoucauld, qu'il chante avec un nommé Pons ; le 21 août, il fait

LE CONCERT DE 1759 A 1768

exécuter un motet à grand chœur dédié au Duc de Richelieu, gouverneur de la Guyanne. Un nom illustre paraît aussi sur les programmes, celui de J. J. Rousseau, dont Mlle Fargues interprète, le 3 juillet, la cantate de la *Naissance de Vénus*. Et l'Académie, enfin, rend hommage à la mémoire d'un de ses anciens chefs d'orchestre, en jouant, le 9 janvier, l'ouverture du *Triomphe de l'Harmonie*, de Grenet.

Pendant cette année 1765, un seul virtuose étranger à l'Académie: c'est "le Signor Schmid" qui occupe à lui seul un concert presque entier. Il parut le 19 juin ; la séance débuta et fut close par des "symphonies à grande orchestre" de ce compositeur ; entre les deux, "le célèbre Virtuoso" joua une sonate de violon et toucha une sonate de clavecin de sa composition. La séance fut complétée par des ariettes et un acte d'opéra.

La liste des pensionnaires de l'Académie pour 1766 nous est donnée fortuitement par les *Petites Affiches* du 20 août, annonçant pour la Saint-Louis une grand messe en musique à l'église des Carmes. Cette messe composée par Guichard, haute-contre du Concert, fut exécutée sous la direction de Warin. Dans l'énumération des choristes et des symphonistes qui prirent part à cette fête, nous trouvons les vingt chanteurs et la vingtaine d'instrumentistes du Concert. Les choristes sont les demoiselles Chartron, Barbier, Michel, Mesplet, Bonnet, Grandon, Hode ; les hautes-contres Guichard, Pons et Vidal ; les hautes-tailles Drougeon, Bertin et Meunier ; les basses-tailles Warin, Bardet, Rainé, Lambert, Nicolas, Sosonnet, Colesse. De ceux-là, nous connaissons déjà les demoiselles Michel, Bonnet et Grandon et le sieur Nicolas, élèves du Concert en 1765 ; les demoiselles Chartron, Barbier et Hode, les chanteurs Drougeon, Guichard, Warin, Rainé, Colesse. Parmi les nouveaux choristes, nous avons quelques renseignements sur Pons ou Saint-Pons, professeur à l'école royale militaire de Tournon, et qui enseignait à Lyon, rue St Dominique, la musique vocale, le violon, la flûte, le hautbois par des procédés aisés et faciles ; Vidal, nouvellement arrivé, et que les *Petites Affiches* du 4 juin 1766 désignent comme "ci-devant haute-contre du Concert et de la Métropole

d'Avignon "; Bertin, vieux professeur de musique vocale française, habitant rue Mercière. LE CONCERT DE 1759 A 1768

La symphonie est composée de Carminati, Serrière, Janno [Joannot], Brijon, Deloule, Roche, Fouquet, Delisieux, Furin, Lebrun, Tauseany, Grenier fils, Grenier, Sambat, Devert et Delisieux. Les nouveaux pensionnaires sont : Serrière, " musicien de la Chambre de S. A. R. l'Infant dom Ferdinand, duc de Parme ", qui débuta au Concert, le 19 février 1766, dans une sonate de violon, et qui fit annoncer, dans les *Petites Affiches* du même jour, son installation à Lyon comme professeur, luthier et marchand de musique ; Joannot (rue St Jean, puis rue Désirée) professeur de musique vocale, de violoncelle, de violon, de pardessus de viole et de mandoline ; Tauseany (rue du Bœuf), maître de luth, de guitare, de pardessus de viole et de mandoline, dont les *Petites Affiches* du 28 décembre 1765 annoncent aussi la récente arrivée ; Fouquet (rue des Souffetiers), qui enseigne la composition et divers instruments ; Lebrun ; enfin les Grenier, père et fils, qui sont sans doute les Granier que nous avons signalés dans la troupe de 1757.

En dehors de ces artistes, les programmes du Concert nous indiquent les noms de Mlle Veyron, dont les débuts eurent lieu le 19 février ; de Mme Charpentier, des demoiselles Guillot, de St Marcel qui se fit entendre deux fois en s'accompagnant sur la guitare, Vanier du Concert de Grenoble ; de Mme Itasse ; des chanteurs Touvoix et Lobreau.

Les programmes ressemblent à ceux de l'année précédente ; on revient pourtant à quelques œuvres anciennes : les motets de La Lande obtiennent une dizaine d'exécutions, et l'on exhume, à la demande du public, la fameuse *Messe* de Gilles dont la vogue avait été si grande. Le nom de Campra reparaît. Rameau conserve la faveur, et l'on annonce, le 17 décembre, le premier acte de *Castor et Pollux* " connu par le succès qu'il a eu, l'hiver dernier, à Paris, dont on donnera périodiquement les autres actes. " Le succès accueille toujours "la belle chaconne" de Le Breton. Les pensionnaires de l'Académie ne sont pas oubliés : Warin fait exécuter, le

LE CONCERT DE 1759 A 1768

17 décembre, un divertissement de sa composition ; et, le 31 du même mois, " Mme Itasse chante le motet à voix seule de la composition de son mari, qu'elle a chanté le jour de la Toussaint, au Concert Spirituel, aux Tuileries ". Le *Mercure de France*, dans son numéro de décembre 1766, avait parlé avec avantage de cette interprétation donnée à Paris par Mme Itasse " du Concert de Lyon ".

Deux virtuoses violonistes, de l'Académie, se font entendre souvent : Carminati et Serrière. Ils jouent des sonates, des concertos, des solos divers avec des " variations en sons harmoniques ". Le 18 juin, on entend Devers dans un concerto de cor de chasse. Le 19 novembre " les musiciens du corps des volontaires de Soubise exécutent des pièces de clarinettes et de cors de chasse."

L'année 1766 est marquée par un événement sensationnel mais tout-à-fait oublié : nous voulons parler d'un concert donnée par Mozart. Mozart le père poursuivait alors un voyage artistique, au cours duquel il présentait ses deux enfants, Anne et Wolfgang, comme clavecinistes (1). La famille Mozart passa quatre semaines dans notre ville (2), et y donna vraisemblablement plusieurs auditions. La seule trace qui soit restée de ces concerts est cette note des *Petites Affiches* du 13 août, annonçant que, entre un acte de de Bury et un acte de Rameau, " M. J. G. Wolfgang Mozart, enfant de neuf ans, compositeur et maître de musique, exécutera plusieurs pièces de clavessin seul ". Ce passage du jeune Mozart, âgé en réalité de dix ans et demi, n'avait pas encore été signalé. Peut-on en conclure que le futur grand musicien n'avait pas produit sur les Lyonnais une forte impression ?...

En 1767, nous retrouvons, parmi les solistes les demoiselles Vannier, Guillot, Michel, Mme Charpentier, la basse Warin. Ce dernier ne chante que deux ou trois fois : sans doute, il n'est à Lyon qu' " en représentations " car l'*Almanach parisien* de cette année indique qu'il habite Paris, qu'il fait partie de l'Opéra, et

(1) V. A. Kling, *Mozart* (tirage à part de la *Fédération artistique* de Bruxelles, 1904).

(2) Lettre de Mozart le père, datée de Munich, 16 novembre 1766 : " A Lyon, nous nous arrêtames quatre semaines... "

qu'on le considère comme un des maîtres les plus célèbres. A ces artistes connus s'adjoignent les demoiselles Jonvaux et de Montbrun ou de Montbran, " première cantatrice du Concert de Besançon"(1); " la première cantatrice du Roi d'Angleterre " dont le nom n'est pas cité, et qui chante le 22 juillet; le sieur Michel, basse-taille du Concert de Montpellier ; un nommé Fargues, qui débute le 25 novembre. Deux virtuoses connus qui voyageaient ensemble, le violoniste Manfredi et le violoncelliste Boccherini, jouent l'un et l'autre, au Concert du 25 novembre, des sonates de leur composition.

LE CONCERT DE 1759 A 1768

A cette époque, l'intérêt musical des séances diminue de façon très sensible. Faute d'argent, on n'acquiert plus de partitions nouvelles, et l'on se contente du vieux fonds des opéras et des motets. Les ariettes détachées dominent toujours, les ariettes italiennes surtout, représentant la musique d'outre-monts, dont les grandes œuvres semblent avoir toujours été bannies du Concert de Lyon. Le nationalisme musical des Lyonnais faisait ainsi de petites concessions à un art officiellement abhorré. Charpentier lui-même abandonne peu à peu les concertos d'orgue pour faire entendre sur son grave instrument quelques-unes de ces ariettes variées, extraites d'opéras à la mode, qu'il arrangeait pour le clavecin. Et nous nous trouvons ici en face d'un phénomène constant dans l'histoire des sociétés de concerts : le public se dégoûte progressivement de la musique, et n'aime plus que la virtuosité ; le sport instrumental étouffe l'art. En même temps, les recettes fléchissent, car le nombre des auditeurs diminue lorsque quelque grande vedette n'est pas annoncée : les organisateurs des séances s'efforcent alors de découvrir chaque semaine de nouveaux prodiges. Cercle vicieux : les frais d'exploitation augmentent et les amateurs s'éloignent de plus en plus.

Les Officiers du Concert se trouvent chaque jour en face de

(1) En 1762, une dame Montbrun était la première cantatrice de l'Académie d'Orléans où elle touchait douze cents livres par an (Archives départementales du Loiret. Cf. l'article de Leroy et Herluison dans le bulletin de la *Réunion des Stés des B. A. des départ.* XXI, p. 788.)

LE CONCERT DE 1759 A 1768

nouvelles difficultés financières et des dettes qui s'accumulent. Ils s'efforcent de trouver des expédients. Aux sollicitations personnelles auprès des Académiciens, ils joignent l'action par la publicité des *Petites Affiches*. Le 1er mai 1765, ils avaient déjà décidé " de recevoir, en tout temps de l'année, les abonnements qui commenceront à la date où ils auront été pris, et finiront à pareille date de l'année suivante ". Le 22 janvier 1766, nouvel appel aux musiciens:

" Messieurs les Officiers de l'Académie des Beaux-Arts du Concert, toujours animés de tout ce qui peut contribuer à la plus grande perfection d'un établissement aussi glorieux qu'agréable aux Citoyens, n'ont rien épargné pour se procurer une partie de l'Elite des sujets du royaume ; ils espèrent augmenter le nombre des amateurs, par la variété des concerts qu'ils seront en état de donner, en y faisant exécuter du Français, du Latin et de l'Italien. Ils invitent en conséquence ceux qui voudraient s'abonner, de se présenter avant la fin du mois, terme fixé pour la clôture des abonnements. "

La fin de ce communiqué nous révèle que les Lyonnais recherchaient, dès le XVIIIe siècle, la musique gratuite: les Officiers de l'Académie signalaient leur intention " d'éviter les entrées proscrites qui se multiplient chaque jour. "

L'année suivante, le 21 janvier, note non moins pressante :

" Sur les représentations qui ont été faites par le plus grand nombre des abonnés, à l'Académie des Beaux-Arts du Concert de Lyon, que plusieurs particuliers dont la famille est domiciliée dans cette ville, et qui annuellement y passent plusieurs mois, viennent constamment partager les plaisirs, sans vouloir participer aux charges, les directeurs et officiers de cette Académie, jaloux d'accroître le nombre des membres et de faciliter à ceux des citoyens que leur état oblige à une absence annuelle, les moyens d'en jouir pendant leur séjour, ont délibéré de recevoir, des personnes désignées ci-dessus seulement, des abonnements pour la demi-année, et la moitié du prix ordinaire ; en faveur desquelles dans le cas où on donnerait dans la salle du Concert un grand bal de nuit, ils seront réputés Chevaliers, et auront part à la distribution des billets, pour y faire entrer des personnes qui ne sont pas admises. "

On le voit, pour attirer les amateurs réfractaires, les Officiers du Concert oublient leur traité de 1724, par lequel ils s'étaient

engagés à ne pas donner dans leur hôtel des spectacles profanes et des bals. Etrange idée que de vouloir organiser des bals réservés aux abonnés d'une Académie musicale ! Les bals cependant eurent lieu, tantôt la nuit, tantôt le soir, et furent annoncés dans les *Petites Affiches*, du 4 janvier 1769, du 31 janvier 1770, du 30 décembre 1772, à diverses reprises en 1771 (1). Ces fêtes mondaines ne suffirent pas. L'Académie dut user d'autres expédients. Dans l'assemblée du 23 juin 1767, on décida d'organiser l'abonnement par loterie de la façon suivante : les abonnements aux séances académiques n'eurent lieu que par billets de loterie ; on émit six cents billets à trente-six livres, chaque billet donnant droit d'entrée pendant un an ; sur les six cents billets, cent lots gagnant l'abonnement de l'année suivante. Un prospectus expliquant cette combinaison fut imprimé et encarté dans le numéro des *Petites Affiches* du 23 juin 1767. L'ouverture de la loterie était fixée au 15 juillet. Le résultat fut médiocre : au mois de décembre, les billets n'étaient pas tous souscrits, et les Officiers, dans les *Petites Affiches* du 2 décembre, durent faire un " nouvel appel aux citoyens pour le soutien d'un établissement qui fait honneur à la Ville, et qui lui procure des Maîtres dans un art agréable et nécessaire à l'éducation de la jeunesse. " L'expérience fut pourtant renouvelée l'année suivante. Dans leur nouveau prospectus, les Officiers annonçaient leur intention " de prévenir les entrées abusives devenues trop faciles et trop multipliées, et qui ont porté un préjudice considérable à l'Académie. " Les personnes qui croyaient être dans le cas d'entrer au Concert sans s'abonner, étaient invitées à se faire inscrire chez le Directeur ou chez les Inspecteurs de la Société ; quant aux Etrangers, ils ne devaient être reçus gratuitement que pendant un mois ; après cette période ils devaient payer un droit de neuf livres par mois, leur donnant droit à l'entrée aux " danses du Carnaval (1) "

LE CONCERT DE 1759 A 1768

(1) En 1771, on voit l'annonce de bals pour les lundi 21, 28 janvier, 4 et 11 février, 23 décembre.

(2) Prospectus imprimés chez Delaroche. Arch. mun. Dossier du Concert.

VII.

Dernières années de l'Académie (1768-1773).

Au milieu de ses difficultés financières, l'Académie des Beaux-Arts et du Concert fit une grande perte : Nicolas Bergiron du Fort Michon mourut au début de l'année 1768 (1), à l'âge de soixante-dix sept ans. Bergiron, depuis la mort de son co-fondateur de l'Académie, Jean-Pierre Christin, c'est-à-dire depuis 1755, avait rempli sans interruption les fonctions de bibliothécaire de sa société. Il s'était, comme nous l'avons vu, activement occupé d'enrichir le répertoire musical, et il avait accepté, pour les années 1763 et 1764, le poste de directeur du Concert. Sa veuve fit vendre aux enchères sa riche collection d'opéras, de motets, de cantatilles et autres morceaux de musique, et les *Petites Affiches*, en annonçant cette vente qui eut lieu au mois de mai 1768, fournirent quelques renseignements sur la carrière du musicien défunt :

" On sait, lit-on dans le numéro du 27 avril, que c'est une collection faite pendant bien des années et à grands frais, par cet amateur qui, par la supériorité de ses talents, concourut avec les plus grands maîtres de l'Art, et partagea leur gloire. Le célèbre M. Barnier [Bernier], le grand Rameau, ce père de la musique française, estimèrent ses talents et le distinguèrent toujours. Le titre d'Examinateur et Censeur des Ouvrages destinés au Théâtre, lui acquit tant de confiance qu'on recourait à lui pour avoir, dans les Cathédrales et dans les Concerts, les maîtres de son choix. Lyon lui

(1) Nous n'avons pu trouver la date exacte de la mort de Bergiron, ni dans les registres paroissiaux de Lyon, ni dans ceux de St Lager, Odenas, Dracé, etc.

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

doit l'établissement de l'Académie des Beaux-Arts ; et la bibliothèque de musique de cette Société, copiée en partie de sa main, est un monument de son goût et de son amour pour sa patrie... "

Nous savons d'autre part que Bergiron fut regretté, non seulement comme musicien, mais aussi comme homme privé, et, l'année même de sa mort, un de ses voisins de la campagne beaujolaise écrivait : " La mort de Bergiron a été affligeante pour tous ceux qui l'ont connu ; ses amis le regretteront éternellement ; elle a enlevé aux cultivateurs de la Province, aux malheureux de tous les pays, un père, une âme sensible, un consolateur... " (1)

Le musicien remarquable qui, à l'âge de vingt-deux ans, avait doté sa ville natale de la plus vivace des sociétés artistiques, l'homme dévoué et intelligent dont la perte dut se faire cruellement sentir, fut oublié aussitôt après sa mort, et de la façon la plus complète : nul écrivain lyonnais ne fit allusion à son existence ; nul historien ne signala son bel effort artistique ; son nom même ne se rencontre dans aucune biographie générale ou locale, et, quand nous entreprîmes l'étude actuelle, nous restâmes de longs mois sans pouvoir identifier ce musicien dont nous rencontrions sans cesse le nom sur des partitions jouées par la Société du Concert. Nous pardonnera-t-on, au cours de cet ouvrage impersonnel et purement documentaire, d'abandonner pour un instant l'impassibilité du compilateur, et de saluer, avec une émotion peut-être déplacée et un peu ridicule, la mémoire d'un vaillant musicien dont la vie tout entière fut consacrée au premier des arts, et dont le nom même avait sombré dans le plus injuste oubli ?...

Nous avons signalé l'envahissement des programmes de l'Académie par les petites œuvres mettant en vedette chanteurs et virtuoses. Cette tendance à la diminution de la musique proprement dite s'accentue au cours des années 1768 et 1769. Peut-être Bergiron s'était-il opposé à ce " rapetissement " des programmes, en attirant l'attention des directeurs de l'Académie sur les richesses anciennes de sa bibliothèque, car, après sa mort, l'évolution vers la

(1) C. S. [Brac de la Perrière], ouvr. cité, p. 153 des notes.

virtuosité pure fut singulièrement rapide. Sans doute on joue bien encore de temps en temps un motet du vieux La Lande, et l'on reprend même parfois des œuvres latines de Belissen et d'Yzo, quelque cantate de Campra, un fragment de Montéclair, ou un extrait de Grenet ; mais ces retours en arrière sont de plus en plus rares : Rameau et Mondonville eux-mêmes sont presque abandonnés, et les quelques motets que l'on exécute encore sont des œuvres récentes. De Torlez, joué plusieurs fois au Concert Spirituel de Paris en 1767 et 1768, on choisit un petit motet ; les autres pièces latines sont dues à des pensionnaires de l'Académie, comme l'organiste Charpentier, le violoniste Leclair, ou le chanteur Lobreau qui, en 1768, prend, comme maître de musique de l'Académie, la succession de Claude Le Goux, retiré depuis deux ans de son commerce de musique. Comme grandes œuvres nouvelles, on entend le *Devin du Village* de Rousseau, joué trois fois de suite, et additionné de l'inévitable " belle chaconne " de Le Breton ; des extraits de *Tom Jones* ou d'*Ernelinde* de Philidor. Ce dernier musicien retrouve à Lyon ses succès parisiens, et ses ariettes (le *Père de famille*, la *Guerre*) sont très goûtées. On voit aussi paraître plusieurs extraits d'œuvres récentes de Monsigny telles qu'*Aline reine de Golconde* (juin 1768) ou de Le Breton (*Erosine*). Mais le fonds du répertoire est constitué par mille petites pièces, airs, ariettes ou duos italiens, le plus souvent sans nom d'auteur et spécifiés uniquement par le nom de l'interprète, courts fragments de Dezède, musicien anonyme et peut-être lyonnais, ariettes de Leclair le second, d'Itasse, du violoncelliste Duval, tous trois pensionnaires de l'Académie. Une symphonie, non désignée le plus souvent, ouvre le concert ; quelques-unes sont encore dues à des Lyonnais, comme Leclair (1), le violoniste Kautz, le violoncelliste Granier, ou Horace Coignet, l'auteur de la musique pour le *Pygmalion* de Rousseau.

Dernières années de l'Académie 1768-1773

Le répertoire de l'orgue suit ce mouvement, et s'amenuise de

(1) On verra, dans le chapitre consacré à la bibliothèque du Concert, que Leclair composa, soit seul, soit en collaboration avec un nommé Charville, deux " divertissements ", malheureusement disparus.

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

plus en plus. Jusqu'à son départ pour Paris où Mgr de Montazet, archevêque de Lyon, l'avait appelé pour tenir l'orgue de l'abbaye de St Victor, c'est-à-dire jusqu'au mois de mars 1771, Charpentier oublia les œuvres sérieuses et se contenta de faire entendre de toutes petites pièces en vogue, réunies ou soudées en forme de concerto. Les ouvertures et les romances les plus goûtées, extraites d'œuvres récentes de Philidor, de Monsigny et de Grétry sont ainsi souvent entendues sur l'orgue. Les programmes annoncent successivement, en dehors d'une pièce de l'organiste Balbastre : plusieurs airs connus ainsi que la belle chaconne de Le Breton ; un concerto composé de l'ouverture de *Rose et Colas*, d'un air du *Jardinier de Sidon* et d'un air du *Diable à quatre* ; un concerto composé de l'ouverture du *Roi et le Fermier*, de l'ariette de *Sancho Pança* et du *Jardinier et son Seigneur* ; " une symphonie de Schobert avec l'air de Laschi *Son ja tre di che Nina*, avec des variations et le quatuor de *Lucile*, le tout arrangé pour cet instrument." On le voit, l'opéra-comique triomphant et ses airs faciles envahissaient jusqu'à l'instrument grave et majestueux dont, dès 1746, Bollioud-Mermet déplorait la profanation. Que devait penser, vers 1770, le solennel auteur de la *Corruption du goût ?...*

En 1768, les chanteurs solistes sont très nombreux : les demoiselles Vannier, Perrin, Dumey, Nicoli, Ferton, Pelletier, Lacombe, Maubrun, les dames Charpentier et Itasse ; les sieurs Lobreau, Itasse, Michel, Peré ou Perret, Warin, Lauras, Suin. Quelques-uns d'entr'eux, comme la Dumey, ou la Nicoli, cantatrice napolitaine, sont de passage et ne chantent qu'une fois. L'année suivante, il est vrai, l'effectif de la troupe chantante est bien diminué ; il ne reste plus que sept chanteurs : Mme Charpentier, les demoiselles Vannier, Olivier, Ferton, et Renaud, les sieurs Lobreau, et Dupuis " haute-contre nouvellement arrivé dans cette ville et qui désire de s'attacher à l'Académie."

Parmi les instrumentistes qui se font entendre comme solistes, on remarque, en 1768, les violonistes Gaetano, Serrière, Jobert, le vieux Carminati, le corniste Devert, les violoncellistes Tangui-Frémont et Duval, le jeune Lebrun " enfant de neuf ans, qui

blouse les timbales" (1). Le 1er Juin "des musiciens de S. A. R. le Prince héréditaire de Brunswick jouent de la clarinette." L'aigre mandoline fait aussi son apparition officielle, présentée par Cremasqui ; elle est d'ailleurs très en vogue à Lyon depuis une dizaine d'années, et Castaud vend en si grand nombre des méthodes de Leone que les exemplaires viennent à manquer, comme l'annoncent les *Petites Affiches* du 25 janvier 1769. L'année suivante, la mandore, jouée par Suin, artiste du Grand-Théâtre (2), sert parfois à accompagner des chanteurs, et trois virtuoses de passage viennent se faire applaudir : le violoncelliste Duport et le corniste Rodolphe, tous deux de la musique du Prince de Conti, jouent "plusieurs morceaux" le 19 juillet ; le 30 août "Leopold Valenti, virtuose allemand, joue un concerto de sa composition sur un instrument à vent nouvellement inventé et qui n'a jamais paru en France." Nous ignorons et le nom de cet instrument et l'état-civil du virtuose. Enfin, on voit reparaître, pour un jour, le pardessus de viole, toujours apprécié dans le monde des amateurs. C'est Fouquet qui en joue, et l'artiste avait fait annoncer qu'il était l'élève du célèbre Joli et des plus grands maîtres de Paris, et qu'il possédait la méthode la plus brève. Fouquet avait écrit quelques duos très faciles pour deux pardessus de viole et les avait fait graver à Paris ; il vendait aussi des duos de sa composition pour la mandoline et différentes pièces de musique instrumentale manuscrite. (3)

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

L'esprit est le même, qui préside à la composition des programmes pendant les années 1770, 1771 et 1772. D'opéras nouveaux, on n'entend guère que *Sylvie* de Trial et Berton (13 juin 1770) ; le quatuor de *Lucile* de Grétry (28 décembre 1771), de qui le nom, en dehors des arrangements de Charpentier, a paru pour la première fois, le 20 novembre, avec une *Elévation* à trois

(1) Il s'agit peut-être de Jean Lebrun, né à Lyon en 1759, et qui devint un corniste remarquable. V. FÉTIS, *Biographie des musiciens.*

(2) Suin publia un "recueil d'airs choisies pour la guitare, avec accompagnement violon ad libitum" et un "recueil d'ariettes avec accompagnement de harpe" (*Petites Affiches* du 16 juin 1768.)

(3) *Petites Affiches:* 28 Novembre 1759, 16 juillet 1766, 21 décembre 1768, 11 octobre 1769.

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

voix d'hommes ; enfin la *Cinquantaine* de La Borde qui plus tard s'installa à Lyon (1). Les motets sont dus au violoncelliste Duval, ou à Lobreau " ordinaire de la musique du Roi, " qui n'est peut-être autre que le chef d'orchestre de l'Académie ; à Chrétien [Johann Christian] Bach, dernier fils de Jean-Sébastien, et le seul Bach dont le nom ait paru, à cette époque, sur les programmes de Paris et de Lyon : son *Dixit Dominus* à grand chœur est exécuté le 17 janvier et le 14 février ; à Francesco Zannetti ; à Fanton ; à Fiocco ; à Olivier ; enfin à quelques Lyonnais tels que Tauseani, professeur de musique installé à Lyon en 1765 et compositeur fécond, ou le jeune Després, organiste dont nous parlerons plus loin. Un motet, chanté le 13 février 1771, est dû à la collaboration d'un anonyme et de Charpentier. On chante aussi un motet de Rousseau sur lequel nous aurons à revenir, et l'on reprend même *In convertendo* de Rameau.

Le principal fournisseur de symphonies est un nommé Stabingher virtuose sur la flûte et la clarinette, dont les œuvres sont parfois écrites avec quatorze parties obligées (18 mars 1772). Le compositeur lui-même se fait souvent entendre en soliste. Le 10 janvier 1770, le bassoniste Comi, ordinaire de la musique du Prince de Conti, de passage à Lyon, accompagne une ariette sur le basson et fait exécuter une symphonie nouvelle écrite par lui. Huit jours après, la symphonie d'ouverture est de Gaëtan Vaï. Le 29 avril 1772, le nom de Haydn paraît pour la première fois : ce jour-là, on joue " une symphonie à grand orchestre à quatre cors obligés de Hayden. " On peut supposer que cette musique parut difficile à comprendre et ne plut pas aux Lyonnais, car, contrairement à l'usage, il n'en fut pas donné de seconde audition. A cette musique sérieuse et pourtant si charmante, on préfère les cantatilles de Legal de Furcy (13 mai 1772), les trios de cors, les quatuors avec clarinette, les duos de bassons et de clarinette, les petits airs

(1) " 1774, 26 janvier : De La Borde, ci-devant valet de chambre de Louis XV vient s'établir à Lyon avec sa femme et ses enfants " (Morel de Voleine, *Petite chronique lyonnaise* dans la *Revue du Lyonnais*). — La partition de la *Cinquantaine* fut la dernière acquise par le Concert.

mis en concerto pour le violon, les ariettes de Philidor, du "signor" Monze, de Desprès, de "l'auteur de *Pygmalion*," Horace Coignet, et, naturellement, l'indispensable "belle chaconne" de Le Breton, en somme mille petits riens qui amusent l'esprit léger des nombreux amateurs des bals organisés par le Concert. Cette médiocrité des programmes est peut-être la cause du silence de l'Anglais Burney. Celui-ci, au cours des voyages qu'il fait en vue d'écrire une histoire de la musique, s'arrête à Lyon : il note ses impressions sur le théâtre où "le chant est détestable," signale les concerts donnés dans un café par une famille italienne, mais ne dit rien de l'Académie musicale où certainement il avait été reçu.

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

Reproduirons-nous, à titre documentaire, un ou deux programmes de l'Académie ? Voici un "concert extraordinaire" donné le 11 mars 1771 : Symphonie nouvelle composée pour servir d'ouverture au drame de *Mélanie;* Baër, musicien du duc d'Orléans, et Kautz jouent un concerto à deux clarinettes ; on chante plusieurs ariettes nouvelles ; Baër joue un deuxième concerto de clarinette ; "le tout est terminée par une harmonie composée de deux clarinettes, deux cors et deux bassons". Voici encore le programme du 15 janvier 1772 : un acte de *Titon et l'Aurore* de Mondonville ; une symphonie à grand orchestre ; un motet de Fiocco ; une sonate de violon ; une ariette de Koaull ; un concerto de flûte ; un air italien ; un concerto d'orgue ; un motet de Mondonville. — Copieuses séances, on le voit, mais où la musique n'occupe qu'une place secondaire, et où la virtuosité domine.

Mais, aussi, quel nombre imposant de solistes ! les cantatrices Ferton, Boileau, Charpentier, Olivier, Dupuy, Guillot aînée et cadette, d'Antoine, Rosette Gilli, Pezé, Rosambert ; les chanteurs Dupuy, Lobreau, Péré, Le Tellier, Pontlaville... A ceux-là se joignent encore deux chanteurs illustres : Albanese et Mlle Fel. De cette dernière nous raconterons tout-à-l'heure les aventures. Les virtuoses instrumentistes ne sont pas moins nombreux : les violonistes Kautz, Gaetano, Paquet, Serrière, Carminati, Garnier ; le violoncelliste Duval, les cornistes Andriol et Brun fils ; Stabingher, flûtiste et clarinettiste ; Comi, basson ; Hus le fils, futur

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

directeur du Grand-Théâtre, qui se fait applaudir dans un concerto de clavecin de sa composition ; Mercier, musicien de Charles de Lorraine, professeur de chant, de clarinette, de basson et de serpent ; Foisses qui, le 10 octobre 1770, annonce qu'il " arrive de Rome où il a enseigné à pincer de la harpe pendant six ans ", et qui joue, le 14 novembre, un concerto et une sonate de harpe ; Mme Latour, également harpiste. Les instruments les moins usités comme tels paraissent en solistes : c'est, un jour, un concerto de basson ; un autre jour, le tympanon ou orphéon, joué par Hennequin ; ce virtuose remporte un si grand succès qu'il se fixe aussitôt à Lyon pour enseigner à jouer de son instrument. (1)

Au cours de ce défilé de virtuoses, quelques événements méritent l'attention : c'est le passage de J. J. Rousseau à Lyon ; celui de quelques organistes notables ; l'apparition d'un nouvel instrument, le piano.

Il y aurait tout un ouvrage à écrire sur " Rousseau et les musiciens lyonnais ". Nous avons déjà signalé ses rapports avec un des premiers maîtres de musique de l'Académie, nommé David ; tout le monde a lu, dans les *Confessions* du philosophe, sa dégoûtante conduite vis-à-vis de Le Maître, abandonné, malade, dans notre ville, ou ses aventures comme copiste de musique avec un religieux Antonin. La tentative qu'il fit pour dépouiller Horace Coignet de la musique de *Pygmalion*, est fameuse ; elle a été relatée souvent, et notamment avec beaucoup de détails par M. Antoine Sallès (2). L'histoire du *Devin du village* n'est peut-être pas épuisée encore, et la malveillante hypothèse de Castil-Blaze est singulièrement attirante, qui attribue à un compositeur lyonnais la paternité de l'agréable partition...

(1) *Petites Affiches*, 31 octobre 1770. Le 14 mai 1760, la même publication avait annoncé qu' " une dame étrangère enseigne à jouer du tympanon avec la dernière délicatesse, ayant été applaudie par plusieurs connaisseurs et personnes de distinction de cette ville."

(2) Sur le séjour de Rousseau à Lyon, sur Horace Coignet, et sur l'aventure de *Pygmalion*, v. Antoine Sallès, *Horace Coignet et le " Pygmalion " de Rousseau* (*Revue musicale de Lyon*, 24 et 31 décembre 1905). V. aussi F. Z. Collombet, *J. J. Rousseau à Lyon* (*Revue du Lyonnais*, 1838, VIII, 5).

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

En 1770, à la fin de mars, Jean-Jacques Rousseau, quittait Monquin où il avait fait un séjour assez long (1) et arrivait à Lyon ; il assistait à des représentations du *Devin de village* organisées en son honneur (2), et à quelques concerts de l'Académie, notamment au concert spirituel du Vendredi-Saint. Ce jour-là, il était placé dans une tribune au plus haut de la salle avec Fleurieu de la Tourette. On exécutait le *Stabat mater* de Pergolèse. C'est là qu'il fit la connaissance d'Horace Coignet, alors âgé de trente-quatre ans. Coignet était le fils du garde de bibliothèque du Concert, et avait fait exécuter déjà, comme nous l'avons indiqué, quelques piécettes de sa composition. Rousseau fit bon accueil au jeune amateur et le chargea d'écrire une musique de scène pour *Pygmalion*. Il voulut encore, lui qui avoua pourtant dans un moment de sincérité qu'en musique il était un barbouillon (3), il voulut se produire comme compositeur. Horace Coignet a raconté lui-même l'anecdote :

" Rousseau, voulant faire entendre, au grand concert, un motet qu'il avait composé, il y avait alors vingt ans, me chargea, à la première répétition, de conduire l'orchestre. Les musiciens en prirent de l'humeur contre lui, disant qu'il ne les croyait donc pas capables d'accompagner sa musique (4). Celle-ci, froide et sans effet, se ressentait du temps où elle avait été composée. Le samedi, veille du jour où l'on devait exécuter sa musique (5), était précisément celui qu'il avait choisi pour m'envoyer à cette maison de campagne ou s'étaient donné la mort les deux amants dont j'ai parlé. Rousseau, voulant que je laissasse son motet à la disposition des musiciens, me pressa fort de partir... Enfin son motet eut le sort que j'avais prévu : il ne réussit point. Une nombreuse réunion était allée pour l'entendre. Rousseau s'en prit aux musiciens. Le chagrin qu'il éprouva de ce mauvais succès le décida à quitter Lyon. Le lendemain, je vins lui

(1) V. *Lettres inédites de J. J. Rousseau* (H. de Rotschild).

(2) V. *Lettres inédites de J. J. Rousseau* publiées par M. Philippe Godet dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er septembre 1908, p. 39.

(3) *Confessions*. I, livre 5.

(4) C'est un motet à voix seule et symphonie chanté par Mlle Ferton. Pour l'exécution de ce genre d'œuvres, il n'y avait pas de batteur de mesure.

(5) Cette indication semble résulter d'une erreur de Coignet. Le motet de Rousseau fut chanté le mercredi 9 mai.

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

rendre compte de ma mission ; il me témoigna ses regrets de ce que je n'avais pas accompagné sa musique, et dit que, si j'y avais été, elle aurait été mieux rendue... (1) "

Lorsque Beauvarlet-Charpentier eut quitté Lyon pour se rendre à Paris où il fit de nouveaux débuts au Concert spirituel du 19 mai 1771, il fut remplacé par Broche dont l'histoire est connue par la biographie de Fétis. Broche, qui s'intitulait à Lyon " élève de Desmasures ", exécuta, le 3 et le 10 juillet 1771, un trio sur l'orgue. Son nom disparaît ensuite des programmes pour reparaître le 11 mars 1772. Peut-être est-ce dans cet intervalle de huit mois que Broche se rend en Italie. A son retour en France, il joue, le 11 mars, un concerto d'orgue avec grand orchestre, de sa composition; et, le 25 mars, le 20 mai, le 17 juin, le 29 juillet, le 19 août, le 2 septembre et le 18 novembre, il joue tantôt des concertos, tantôt, selon la méthode de Charpentier, différents airs arrangés pour son instrument. Pendant son absence, quatre organistes se font entendre à l'Académie : le 24 juillet 1771, et le 15 janvier 1772, c'est Colesse jeune, (le neveu du facteur), alors titulaire des orgues de la Charité (2) ; le 4 septembre 1771, c'est un nommé Belmard ; le 18 décembre 1771, et le 8 juillet 1772, c'est Després qui s'était produit le 13 novembre précédent, comme compositeur d'une ariette chantée par la Ferton et accompagnée par lui-même; Després était présenté comme " jeune clavessiniste de cette ville ", et, le 1er juillet 1772, il succédait à Colesse jeune comme organiste de la Charité (3). Enfin, le 12 août 1772, on annonça simplement : " un concerto d'orgues par un amateur. " Peut-être cet amateur anonyme était-il Louis Bollioud-Mermet

(1) Notice d'Horace Coignet publiée dans *Lyon vu de Fourvières ;* Lyon, Boitel, 1833. Tous les détails fournis par Coignet ne sont peut-être pas d'une parfaite authenticité. Ainsi, la rencontre avec Rousseau n'aurait pas eu lieu le Vendredi-Saint (13 avril), car on a cru pouvoir établir que le séjour de Rousseau à Lyon a été compris entre le 18 avril et le 8 juin.

(2) Archives de la Charité, E. 1402.

(3) Archives de la Charité, E. 1403.

très réputé comme organiste à Lyon et même à Paris, selon le témoignage de deux de ses contemporains (1).

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

C'est le jeune organiste Després qui eut l'honneur de présenter pour la première fois au Concert le *piano-forte*. Le nouvel instrument avait fait ses débuts à Paris au mois de septembre 1768. Dès l'année suivante, un facteur lyonnais publiait dans les *Petites Affiches* (du 12 juillet 1769) la note que voici :

"Le sieur Charron, organiste et facteur d'orgues chez les R. R. P. P. Cordeliers de St Bonaventure, a fait depuis peu un clavessin d'un mécanisme nouveau et *de son invention*, sur lequel on exécute avec autant de facilité que sur une épinette ; l'on y fait *forte*, *piano* et *crescendo* avec un seul clavier, et sans le secours des plumes, qui, comme l'on sait, exigent beaucoup de soin; il a dans le *forte* autant de force qu'un clavessin ordinaire, et dans le *piano*, il va jusqu'à *smorzato*. Son harmonie est plus moelleuse que celle du clavessin, et approche beaucoup de celle de la harpe. L'applaudissement que les connaisseurs de cette ville ont donné à cette nouveauté, engage l'auteur à en faire part au public... On le trouvera toutes les après-dînées des dimanches et fêtes, et les jours ouvriers seulement dans la matinée, étant occupé dans l'après-midi à former les jeunes élèves qu'on lui confie."

Le 11 avril 1770, nouvelle réclame pour un piano:

"Le Sieur Barbarini, machiniste, facteur de Clavessins et de *Forte è piano*, autrement dit *Clavessin à marteau*, instrument qui n'a jamais paru dans cette ville, en a déposé un chez le sieur Valentini, maître de clavessin, près de la place du collège de la Trinité, où les Curieux et les Amateurs peuvent le voir... Barbarini fixera son séjour dans cette ville."

Le 11 juillet, le même facteur annonce qu'il a fait déposer chez Valentini "un clavessin du célèbre Rukers ; les instruments de cet auteur, excellent au-dessus de tous les autres..."

Pourtant, malgré ces réclames, l'instrument ne fait son apparition à l'Académie que le 12 février 1772. Ce jour-là, on annonce

(1) Bollioud-Mermet "jouoit si bien de l'orgue que les meilleurs organistes ne manquoient pas d'aller l'entendre lorsqu'on savoit qu'il alloit s'amuser à quelque orgue; ce qui lui arrivoit quelquefois, surtout dans l'église des Chanoines réguliers de St Antoine de Lyon." (La Borde, *Essai sur la musique*...). Boisgelou fils dans son *Catalogue manuscrit des livres sur la musique de la Bibliothèque du Roi*, écrit une phrase presque identique: "... Les meilleurs organistes ne manquaient pas d'aller l'entendre lorsqu'il s'amusait à jouer de l'orgue dans les églises de Paris" (Cité par Fétis).

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

simplement "un quatuor sur le *Piano-forte* par Després avec accompagnements." Le 29 avril, Després joue "divers morceaux sur le *forte-piano.*" Puis, sept mois se passent sans que l'on entende le piano. Le 2 décembre, Mlle Olivier et le sieur Dupuy chantent un duo d'Albanese "accompagné du *Pianoforte.*" Le nouvel instrument ne s'imposait guère : les Lyonnais partageaient peut-être l'opinion de Voltaire qui écrivait, en 1774, à Mme du Deffand : "Un piano-forte n'est qu'un instrument de chaudronnier en comparaison du clavecin."

Cependant, la situation financière du Concert ne s'améliorait pas, et les Officiers se voyaient contraints à de nouveaux expédients. Au mois de mars 1770, ils recoururent au Consulat, et réclamèrent le versement de la subvention de mille livres accordée en 1741 et payée jusqu'en 1763 seulement. Dans leur requête, ils déclaraient que les dépenses du Concert avaient toujours dépassé les recettes ; que, depuis cinq ans, l'Académie avait consommé plus de six mille livres en acquisition de meubles et de musique et en réparations à la salle ; et que le déficit actuel, le *vide*, dépassait douze mille livres. Ils suppliaient en conséquence le Consulat de faire payer cinq mille livres pour arrérages échus de la subvention. Mais le temps n'était plus aux extrêmes libéralités, et la situation financière de la Ville s'était aggravée depuis l'époque où elle payait deux fois l'immeuble et le mobilier du Concert. Les Echevins observèrent que l'Académie ne devait pas faire un titre d'un acte de pure générosité, et offrirent simplement une subvention annuelle de quatre cent quatre-vingts livres (1).

Les Officiers durent trouver une autre combinaison ; ils augmentèrent le prix de l'abonnement et annoncèrent dans les *Petites Affiches* le 28 novembre :

"M^rs^ les Officiers de l'Académie des Beaux-Arts et du Concert éprouvent, depuis trois années, que la recette ne peut fournir les dépenses absolument nécessaires, quoique le nombre des abonnés soit considérable ; le vuide est occassionné par la modicité du prix qu'il est indispensable d'augmenter. En conséquence, par délibération, ils ont arrêté qu'à com-

(1) Arch. mun. BB. 338 f° 34. Délibération consulaire du 28 mars 1770.

mencer au 1er janvier 1771, l'abonnement pour une personne sera de 48 livres ; pour le mari et la femme, 84 livres ; pour une famille entière, 100 livres. "

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

Le résultat de cette augmentation ne fut pas suffisant ; les administrateurs eurent l'idée d'engager une artiste très célèbre, Mlle Fel, qui avait fait une brillante carrière à l'Opéra et au Concert Spirituel de Paris. La cantatrice avait alors cinquante-cinq ans, mais l'âge, si nous en croyons La Borde, n'avait pas altéré la fraîcheur de sa voix (1). Elle débuta le 28 décembre 1771 en chantant " plusieurs morceaux ", chanta encore aux séances du mois de janvier 1772, et les 5 et 12 février. Elle dut se retirer ensuite car le climat de Lyon altérait son organe. Nous avons trouvé, concernant cette aventure, un témoignage contemporain fort intéressant dans un éloge funèbre de Soubry, trésorier de France et ancien directeur du Concert (2). L'auteur de cet éloge, Bruyzet de Manévieux, transcrit le dialogue d'une Académicienne et d'un Officier de l'Académie, après l'audition d'une nouvelle artiste :

" Ah ! Monsieur, quelle voix vous nous avez procurée ! Ah ! que le concert est mauvais ! L'officier du Concert répondit modestement : Il est vrai, Madame, que nous n'avions pas entendu cette chanteuse ; car nous avons fait prix avec elle à cent lieues d'ici : mais notre directeur a reçu de bons témoignages sur sa vie et sur ses mœurs ; et, si nous la renvoyons, il lui faut des dédommagements. — C'est donc le public, Monsieur, qui est la victime de l'engagement que vous prenez. — Ah ! Madame, c'est ce même public qui est la cause de la ruine du concert ; car, pour le contenter, nous prîmes des gagistes de haut prix, et nous fîmes de petites recettes ; ensuite, nous diminuâmes les honoraires des gagistes, et nous augmentâmes le prix des abonnements ; enfin, les chanteurs, les chanteuses, et tous les chœurs se révoltèrent. Le trésorier, qui payait toujours et

(1) LA BORDE, *Essai sur la musique.* (1780.) Tome III, p. 510. " Mlle Fel chantoit également bien le François et le Latin, et est une des Françoises qui a le mieux chanté l'Italien. Sa voix est toujours aussi jeune, et étonne encore le petit nombre d'amis à qui elle a consacré les dernières années de sa vie, et qui chérissent autant ses qualités personnelles, qu'ils ont toujours admiré ses différents talents '.

(2) *Eloge de M. Soubry, trésorier de France....* par M. Bt D. M...eux ; Chambéry, 1775 ; p. 13 et suiv. en note.

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

recevait peu, s'aperçut que la place était ruineuse (1) : il montra, dans une assemblée convoquée, le tableau de ses avances et les dettes que l'académie des beaux-arts avait contractées avec lui. Il fallut prendre un parti ; nous annonçâmes mademoiselle Fel : c'était effectivement une ressource usée pour un mal pressant ; mais l'on écrivait de Paris que l'âge n'avait point altéré la douceur de son gosier, et que la voix n'avait que vingt-cinq ans. L'on ne stipula point dans les conventions que si, à son arrivée, elle tombait malade, le traité serait nul : cette sirène parut dans la province, dont l'air lui fut si contraire qu'elle prit un rhume opiniâtre. Malgré cette indisposition, elle eut le courage de chanter les jours de concert ; mais l'on connut bien que c'était plutôt pour se rendre aux désirs du public qu'à des vues d'intérêts ; car, quoiqu'elle n'eût chanté que deux mois, elle accepta, par désintéressement, la moitié de la somme qu'on lui avait offerte pour six mois d'engagement, sans excepter les frais de voyage qui lui furent remboursés. Ainsi, voyez, Madame, quel fut notre succès, en croyant faire le mieux pour le public et pour nous. — Eh ! Monsieur, d'où vient donc la cause du bagarre des chanteurs et des chanteuses ? — Ce fut celle de toutes les assemblées susceptibles de rivalité, de jalousie et de prédilection. Des propos tenus, des, etc. Enfin, Madame, je ne saurais vous donner de grands détails à ce sujet : quoique je ne connaisse pas une note de musique, j'étais, il est vrai, officier du Concert ; mais je n'étais occupé dans mon emploi qu'à donner la main aux dames... "

Le dernier document que nous possédons sur l'Académie est encore un appel de détresse. Le 23 décembre 1772, les *Affiches* annoncent :

" Les billets de l'abonnement pour l'année prochaine se délivreront ce soir. On prévient les citoyens que le peu d'abonnements qu'il y a eu cette année, et les dépenses que le Concert a été obligé de faire pour se soutenir jusqu'à présent, empêchent de le promettre pour l'année entière. Les abonnements ne seront que pour les six mois d'hiver, à commencer du 1er janvier 1773. En conséquence, le prix en a été diminué et fixé à 36 livres par personne, à 48 livres pour mari et femme, et à 72 livres pour les familles. Les danses auront lieu pendant le Carnaval, et les demoiselles seront reçues, comme par le passé, sans abonnements. On espère que MM. les abonnés voudront bien agréer cette précaution que les circonstances ont rendue indispensable. "

(1) Le trésorier du Concert, à partir de 1767, fut Valesque fils aîné, receveur des tailles.

Cette saison de six mois fut sans doute la dernière de l'Académie des Beaux-Arts et du Concert, qui vécut ainsi soixante années. Les Almanachs de Lyon, il est vrai, mentionnèrent encore la composition de la société dans leur édition de 1774. Les *Petites Affiches* de 1773 et 1774 qui auraient pu nous renseigner exactement, nous n'avons pu nous les procurer. Il semble d'ailleurs que les amateurs lyonnais aient pris sans trop de peine leur parti d'être privés de leur vieille institution artistique. Ils se consolèrent de cette fâcheuse disparition en s'inscrivant nombreux au *Concert des Amateurs*. Cette société était sans doute la continuation des petits concerts qui existaient dès 1762 ; elle se développa naturellement à la suite de la disparition de l'Académie. Son existence nous est formellement révélée par l'auteur de l'*Eloge funèbre* de Soubry qui, dans la note que nous avons citée plus haut, écrit ces quelques lignes :

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

" L'étranger que l'on a prévenu avant que d'arriver à Lyon, que le Concert de cette ville n'existe plus, est agréablement détrompé, quand, introduit au Concert des amateurs, il s'y voit entouré d'une assemblée plus brillante qu'aucune province puisse fournir, y entend une musique des mieux exercées, et que les voix qui l'enchantent sont celles des dames qui joignent le goût des talents aux charmes de la beauté... "

L'hôtel du Concert survécut encore longtemps à la Société qui l'avait fait construire, et il fut affecté à divers usages. Dès 1759, une des petites salles servait aux cours de l'Ecole gratuite de Géométrie pratique (1). En 1774, les Chirurgiens de Lyon y tenaient leurs assemblées publiques et privées (2). On y installa plus tard, avant 1787, des logements pour les officiers du Roi (3) ; le contrôleur de la milice bourgeoise y habitait aussi. En 1787, l'Assemblée provinciale de la Généralité de Lyon voulut y tenir ses séances, et demanda au Consulat l'autorisation nécessaire qui

(1) *Petites Affiches* du 19 avril 1759.

(2) Jean Bernoulli, *Lettres sur différents sujets écrites pendant le cours d'un voyage... en* 1774 *et* 1775... ; Berlin, 1777, II, p. 129. — Almanachs de Lyon.

(3) Arch. mun. BB. 348, f° 100.

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

lui fut refusée (1). Aussitôt, les Procureurs Syndics adressèrent au Contrôleur général une lettre dont voici le passage qui nous intéresse :

« Quelque intérêt d'agrément que cet établissement du Concert ait pu avoir autrefois pour les amateurs qui le formèrent, cet intérêt pourroit-il balancer celui que doit inspirer à tous les citoyens le bienfait signalé que le Roi vient d'accorder à cette province ? et le Consulat, qui paroit en sentir tout le prix ne s'honoreroit-il pas en s'empressant de le fixer dans nos murs ! mais nous devons nous borner à répondre à ses objections.

« Les prévôt des marchands et échevins conviendront que depuis nombre d'années, le Concert a cessé (il y a prez de vingt ans), qu'on a tenté plusieurs fois de le rétablir, mais toujours vainement ; les amateurs devenus plus difficiles ne sont plus ni assés riches, ni assés nombreux pour en faire les fonds, et le nouveau plan dont s'occupe le Consulat et que le public ignore, échouera toujours contre le double écueil que présentent le changement de goût et l'insuffisance des moyens.

« Les concerts spirituels qu'on dit avoir lieu dans la quinzaine de Pâques, sont très rares et presque toujours déserts ; les seuls qu'on puisse citer ont été donnés dans la salle ordinaire des spectacles. A l'égard des virtuoses étrangers, ils sont obligés de donner le quart franc de leur recette à la direction des spectacles pour obtenir la permission d'afficher à leur bénéfice, ils préfèrent la salle du spectacle, comme plus spacieuse et susceptible d'une variété de prix qui convient mieux au plus grand nombre des auditeurs. Mais cela fût-il autrement, ne seroit-il pas étonnant que la ville de Lyon réservât un hôtel pour y faire entendre un joueur d'instruments ou un chanteur quelconque et n'en eût point pour les assemblées qui traitent des plus grands intérêts de la province et de la cité ? Quant à la bibliothèque du Concert, le Consulat en estime la valeur sur une vieille tradition qui s'est transmise jusqu'à nous, mais pour l'apprécier, il suffira de dire que la partition de *Titon et l'Aurore* est la dernière acquisition de ce dépôt célèbre (2).

« Enfin, si, en 1764, le Roi excepta l'hôtel du Concert ainsy que la Loge des Changes, de la vente générale des immeubles de la ville, ce fut parce que la loge avoit, comme elle l'a encore, une utilité

(1) Procès-verbaux de la commission intermédiaire de l'Assemblée Provinciale de la Généralité de Lyon : 1re séance, lundi 1er oct. 1787. (Arch. départ. C. 772).

(2) Cette affirmation n'est pas exacte. *Titon et l'Aurore* fut acquis avant 1766, et une dizaine de partitions françaises entrèrent ensuite dans la bibliothèque.

apparente, et si le Concert n'étoit pas en activité, il avoit au moins une sorte d'existence... (1) "

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

Ces quelques lignes, dépourvues de bienveillance, furent toute l'oraison funèbre de l'Académie des Beaux-Arts et du Concert... La requête de l'Assemblée Provinciale fut agréée par le Roi (2), et l'hôtel devint le siège des séances de l'Assemblée Provinciale, de sa Commission intermédiaire, des Assemblées du département de la ville de Lyon et du Lyonnais, et de leurs bureaux intermédiaires. Plus tard, l'immeuble fut loué au Conseil de district, mais l'orgue occupait toujours sa place dans la salle des concerts, et les Officiers municipaux refusèrent de le faire disparaître, parce que, disaient-ils, " indépendamment de ce que ce déplacement lui ôteroit toute sa valeur, l'orgue constate l'objet et la destination primitive de la construction de l'Hôtel du Concert, nos concitoyens y ont des droits et nous ne pouvons leur enlever l'espérance de voir renoître un jour un établissement agréable dont la chûte avoit excité leurs regrets " (3).

Plus tard encore, on établit au rez-de-chaussée un corps de garde, et un entrepôt de pompes et seaux ; l'étage était occupé sans bail par la Société des Amis de la Constitution et par les sieurs Poncet et Allard. Enfin, en exécution de la loi du 10 août 1791, sur la vente des biens des Communes, le bâtiment du Concert fut vendu aux enchères publiques. Estimé à 90.000 livres, il fut adjugé au prix de 115.100 livres à Jean-Laurent Lauras pour le compte de Jean-Baptiste Larchier, négociant lyonnais (4). Il avait été spécifié (5) que l'adjudication ne comprendrait point certains effets, parmi lesquels six lustres en cristaux, les galeries garnies de balustrades en fer, les boiseries de l'orchestre, une caisse

(1) Lettre des Procureurs Syndics au Contrôleur général, 16 octobre 1787. Arch. départ. C. 775, p. 12.

(2) Procès-verbaux des séances de l'Assemblée Provinciale, 17 novembre 1787. Arch. dép. C. 772.

(3) Lettre au Président du district de Lyon, 1er octobre 1790.

(4) Arch. dép. Q. 1-16, n° 6.

(5) Arch. dép. District de Lyon. Q. 42².

DERNIÈRES ANNÉES DE L'ACADÉMIE 1768-1773

d'orgue, une paire de timbales, un clavecin et d'autres instruments de musique. Toutes ces épaves du Concert furent dispersées aux enchères : nous n'en avons pas retrouvé les traces.

L'Hôtel du Concert, après la période révolutionnaire, ne fut pas racheté par la ville ; devenu maison d'habitation, il fut démoli en 1856, lors de la transformation de la place des Cordeliers.

Plus de cent années se seront écoulées avant que Lyon ait possédé de nouveau une salle de concerts. Pendant tout le XIXe siècle, les sociétés musicales durent se contenter de petites salles insuffisantes ou demander un abri aux cirques et aux cafés-concerts. Il y a quelques jours seulement, a été inaugurée une grande salle à qui fut donné le nom illustre de Rameau. Peut-être faut-il attribuer en partie à cette absence d'hôtel pour la musique, le peu de durée de tant de sociétés artistiques dont aucune ne posséda la vitalité de de l'Académie des Beaux-Arts.

VIII

La Bibliothèque du Concert.

"La Bibliothèque de Musique du Concert peut passer pour la plus belle et la plus complète du Royaume. Elle est composée d'une très grande quantité de Motets à grand chœur, tels que Lalande, Bernier, Campra, recueillis avec soin etc. Il y en a aussi qui ont été composés par les meilleurs Maîtres d'Italie, un très grand nombre d'Opéras, dont tous ceux de Lulli qui y sont complets, et d'autres de bons Auteurs, avec plusieurs Divertissemens formant un assemblage intéressant de Pièces françoises à grand chœur. Outre ces pièces qui servent à remplir les Concerts généraux, cette Bibliothèque en renferme beaucoup d'autres qui sont propres aux Concerts particuliers, tels que des livres de cantates, sonates à violon seul, duo et trio, et des motets de tous les genres à une, deux, trois et même quatre voix avec et sans symphonie. On y trouve encore des Concerts à grande symphonie et des Oratorio en Latin et en Italien, genre de musique particulièrement en usage en Italie..."

Telle était la note que les Almanachs de Lyon publièrent pendant une trentaine d'années au sujet de la bibliothèque "la plus belle et plus complète du Royaume." Quoiqu'ait prétendu l'Assemblée Provinciale dans la lettre reproduite au cours du chapitre précédent, cette bibliothèque était vraiment d'un grande richesse. Elle renfermait les partitions d'orchestre et les parties séparées de près de trois cents motets à grand chœur et symphonie, de plus de cent cinquante grandes œuvres dramatiques,

LA BIBLIOTHÈQUE DU CONCERT

françaises ou italiennes, environ de deux cent cinquante motets sans chœurs, et une certaine quantité de musique pour orchestre seul et de musique de chambre. La bibliothèque avait été constituée peu à peu grâce aux acquisitions successives de l'Académie, et à deux dons ou legs faits par des Académiciens.

Les deux premiers bibliothécaires, qui avaient le titre de bibliothécaires perpétuels, furent les fondateurs de l'Académie : Christin et Bergiron. Christin occupa cette fonction jusqu'à sa mort, en 1755, et Bergiron lui succéda. A la mort de ce dernier, le bibliothécaire fut Boulet, de 1768 à 1771, et d'Eguillon de la Chaux, de 1772 jusqu'à la fin de la société.

Christin avait légué à l'Académie sa bibliothèque personnelle, formée de douze livres de motets, trente-trois opéras, trente et un livres de cantates et trente-quatre livres de symphonies (1). De plus, un amateur nommé Hedelin, qui était probablement le conseiller du Roi, inspecteur général de la Monnaie, fit don, à une époque que nous n'avons pu déterminer, de la presque totalité des motets sans chœur que possédait l'Académie.

L'entretien d'une telle bibliothèque était une tâche trop lourde pour le bibliothécaire perpétuel ; aussi l'Académie nomma-t-elle, vers 1743, un garde pour assister ce dernier. Elle choisit Coignet, le père de l'auteur de *Pygmalion*, qui au début de ses fonctions, recevait un appointement de quatre cents livres par an (2). Coignet devait chaque année, fournir au secrétariat de la Ville l'état des acquisitions de la bibliothèque : il semble s'être acquitté de cette charge sans trop de précision.

Pourtant, le 27 mai 1754, quelques semaines après sa recon-

(1) Ce legs ayant été fait postérieurement à l'acquisition du Concert par la Ville, le Consulat acheta à l'Académie toute cette bibliothèque au prix excessif de deux mille cinq cent vingt-trois livres. (Acte consulaire du 26 février 1757 : BB. 324. f° 35).

(2) Par acte consulaire du 2 avril 1754, Coignet fut reconnu par la Ville comme garde de la bibliothèque et appointé par la municipalité BB. 321. f° 64-65. Il cumulait cette fonction avec celle de commissaire de police et d'inspecteur des lanternes. Son traitement fut réduit à 300 livres en raison du mauvais état des affaires de la Ville, le 7 janvier 1766, puis à 100 livres le 30 décembre 1775.

naissance officielle par la Ville, il déposait au secrétariat municipal l'inventaire de la Bibliothèque, qui a été conservé dans les papiers du Concert, et qui fut complété irrégulièrement jusqu'en 1766. LA BIBLIOTHÈQUE DU CONCERT

Les partitions de l'Académie étaient réunies dans l'Hôtel du Concert, où elles restèrent vraisemblablement jusqu'en 1791. Lors de la vente des immeubles communaux où furent-elles déposées ? — Nous l'ignorons complètement. Toujours est-il qu'une partie de ce fonds musical se trouve aujourd'hui dans la Bibliothèque du Palais des Arts. Quatre-vingts partitions de motets à grand chœur environ sur trois cents, quatre-vingt dix volumes d'opéras sur cent cinquante, un petit nombre des autres ouvrages s'y retrouvent. Toutes les parties séparées, sauf celles de quatre ou cinq œuvres, ont disparu. Le dossier de la bibliothèque du Palais-des-Arts est muet sur la date à laquelle le fonds musical du Concert fut versé dans cette bibliothèque. Nous n'avons pu découvrir non plus la trace des œuvres manquant. Peut-être, lors du prochain transfert des bibliothèques dans l'ancien archevêché, retrouvera-t-on quelques nouvelles épaves du Concert, de même que nous avons eu la chance d'en mettre au jour quelques-unes, et non des moins importantes, au cours de nos recherches personnelles. (1) Pourtant une seule hypothèse nous semble pouvoir expliquer la disparition des trois quarts des partitions anciennes de l'Académie, et la voici :

Quand Bergiron du Fort-Michon mourut, en 1768, sa bibliothèque musicale fut vendue aux enchères publiques, et les *Petites Affiches* du 27 avril, en annonçant la vente, publièrent la note suivante, un peu amphigourique, que nous avons déjà citée en partie et dont voici les lignes qui nous intéressent ici :

" On sait que c'est une collection faite pendant bien des années et à grands frais par cet amateur..... Lyon lui doit l'établissement de l'Académie des Beaux-Arts ; et la bibliothèque de musique de cette Société, copiée en

(1) C'est ainsi que nous avons trouvé des manuscrits musicaux comme le traité de J. B. Prin sur la trompette marine, et la partition du *Notus in Judœa* de l'archevêque de Villeroy : œuvres qui n'avaient pas été cataloguées et n'étaient pas " entré " dans la bibliothèque du Palais des Arts.

LA BIBLIOTHÈQUE DU CONCERT

partie de sa main, est un monument de son goût et de son amour pour sa patrie. Un grand avantage qui se trouve dans cette bibliothèque de musique, c'est que toutes les partitions ont leurs parties de remplissage, ce qui ne se trouve pas dans les partitions gravées. Cette vente se fera au domicile de feu de M. Bergiron... "

Ce communiqué semble confondre la bibliothèque personnelle de Bergiron avec celle du Concert. Peut-être les deux se confondaient-elles réellement, en partie au moins. Nous n'avons pu retrouver un exemplaire du catalogue de la vente Bergiron, qui fut pourtant imprimé, et qui nous aurait renseigné là-dessus d'une façon certaine. Il est permis de supposer, étant donné le caractère des relations habituelles du Consulat avec l'Académie, que celle-ci, lors de l'acquisition du mobilier du Concert par la Ville, avait fait entrer dans l'inventaire de sa bibliothèque une partie de la collection de Bergiron, de façon à faire élever le prix d'achat. A la mort de Bergiron, l'Académie aurait restitué à sa famille les partitions appartenant au musicien défunt, et la Ville se serait vue de la sorte frustrée d'une grande partie du fonds musical qu'elle avait acquis.

Tel qu'il existe aujourd'hui, ce fonds musical réduit dont nous avons, l'an dernier, établi le catalogue, présente encore un vif intérêt par sa collection importante de partitions imprimées, et surtout par les quelques œuvres inédites et inconnues de compositeurs lyonnais qui y sont conservées en manuscrit. Les œuvres de Bergiron, par exemple, ne sont pas méprisables, non plus que celles d'Estienne, de Villesavoye, ou de l'archevêque de Villeroy, et nous nous efforcerons de faire connaître prochainement les plus intéressantes au moyen du concert et de l'édition.

Nous n'avons pas cru sans intérêt de publier le catalogue complet de la bibliothèque du Concert d'après l'inventaire conservé aux Archives municipales. Nous en avons conservé les grandes divisions en dix-neuf parties ou *ordres*, mais, dans chacune de ces parties, nous avons adopté le classement alphabétique par noms d'auteurs, qui pourra faciliter les recherches. Nous avons spécifié les œuvres disparues et celles conservées, et au nom de ces dernières nous avons joint les indications biographiques habituelles.

ORDRE A.

MOTETS à GRAND CHŒUR.

Anonymes. — Non conservé : *Kyrie et Gloria. — Omnes gentes. — Exultate Deo. — Jubilate, cantate. — Magnus Deus. — Judica me. — Dixit dominus. — Exaltabo te* (v. Valette).

Conservé : *Domine salvum fac regem :* Pas de partition, quinze parties d'orchestre et chœurs (MSS in-4°).

Aphrodize. — Non conservé : *Dominus regnavit.*

Aresti. — Non conservé : *Kyrie et gloria. — Credo.*

Banau. — Non conservé : *Magnificat.*

Bassani. — Non conservé : *Jam exulta. — Alma parens.* — 4 *Messes*, dont une *Messe des Morts.*

Belissen. — Non conservé : *Jubilate Deo. — Magnificat. — Beatus vir. — Exultate, Justi. — Credidi propter. — Cum invocarem. — Benedicam Dominum.*

Conservé : *Nisi Dominus* (MS. in f° obl. de 115 p., Lyon 1742.)

Bellouard. — Non conservé : 2 *Regina cœli.*

Conservé : *Dominus regnavit decorem* (MS. in f° 92 p.)

Belot. — Non conservé : *Exurgat Deus.*

Bergiron du Fort-Michon. — Non conservé : *In te Domine speravi. — Jubilate Deo. — Dies iræ. — Salvum me fac*, fragments.

Conservé : *Misericordias Domini* (MS. in f° obl. 58 p.)

Bernard. — Non conservé : *Domine, quid multiplicati sunt.*

Bernier. — Non conservé : *Domine, quid multiplicati sunt. — Te Deum. — Lauda anima mea. — Miserere mei Deus. — Beatus vir. — Credidi propter. — Judica me, Deus. — Regina cœli. — Exultate, Justi.*

Conservé : *Cum invocarem* (MS. in 4° 111 p.) *Cantate Domino* (MS. in 4° 105 p.)

Blamont (Colin de) — Conservé : *Te Deum*, " motet à grand chœur et Symphonie avec Trompettes et Timballes ": in f° obl. s.l.n.d.

Blanchard. — Non conservé : *De profundis. — Venite exultemus. — Conserva me.*

Bournonville. — Non conservé : *Lauda Jerusalem.*

Bouzon. — Non conservé : *Nunc dimittis.*

Campra. — Non conservé : *Ferte coronas. — Quam fremerunt gentes. — Te Deum. — Exurgat Deus. — Messe des Morts. — Beatus vir.* — 2 *Dixit Dominus. — Magnificat. — Usquequo. — Exulta Sancta Sion. — Beati*

LA BIBLIOTHÈQUE DU CONCERT

omnes. — *Deus in adjutorium.* — *Quemadmodum.* — *Confitebor.* — *Confitemini Domino.* — *Nisi Dominus.*

Conservé : *In convertendo :* Dans le 3e livre de " Motets à 1, 2 et 3 voix... avec basse continue", Paris, Ballard, 1703, in f°— *Deus noster refugium* (MS. in f° 72 p.) — *In exitu Israël* (MS. in f° 66 p.)

Chellery. — Non conservé : *Kyrie* et *Gloria.* — *Credo.*

Clérambaut. — Non conservé : *Laudemus cantemus.*

Collasse. — Non conservé : *Beatus vir.*

Davesne. — Non conservé : *Laudate Dominum.*

David. — Non conservé : *Qui habitavit.*

Delaunay. — Non conservé : *Diligam te Domine.*

Conservé : *Confitebor* (MS. in f° obl. de 48 p.)

Desmarets. — Non conservé : *Cum invocarem.* — *Beati omnes.* — *De profundis.* — *Dominus regnavit.* — *Lauda Jerusalem.* — *Nisi Dominus.*

Conservé : *Usquequo Domine* (MS. in f° obl. 69 p. Lyon, 1718.) *Te Deum*, "motet à grand chœur à 4, avec des trompettes ou hautbois." (MS. f° obl. 45 p.)

Desmasures. — Non conservé : *Messe des Morts.*

Destouches. — Non conservé : *Diligam te Domine.* — *Cantate Domino laus ejus.* — *Deus, Deus meus, de luce.* — *Te Deum.* — *De profundis.*

De Villeroy (Mgr) — Non conservé : *Miserere mei Deus.*

Conservé : *Notus in Judæa Deus.* (MS. in 4° 30 f.)

Dorléan (Philippe d'Orléans ?) — Conservé : *Deus in nomine :* Pas de partition; 30 parties d'orchestre et chœurs (MSS in-4°.)

Dornet. — Non conservé : *Eructavit cor meum.* — *Domine, audivi,* — *Deus, Deus meus.* — *Dominus regnavit.*

Drouart de Bousset. — Non conservé : *Domine, ne in furore.* — *Notus in Judæa Deus.*

Conservé : *Deus noster refugium.* (MS. in 4°, 46 p.)

Dupin. — Non conservé : *Salvum me fac Deus.* — *Omnes gentes.*

Estienne. — Non conservé : *Super flumina.* — *Omnes gentes.* — *Benedictus Dominus Deus.* — *Veni Virgo.* — *Deus in adjutorium.* — *Misericordias Domini.* — *Beatus vir.* — *Super flumina.*

Conservé : *Cum invocarem* (MS. in 4° 94 p.) — *Beati quorum* (MS. in 4° 132 p.) — *Confitebor* (MS. in 4° 128 p.) — *Domine, quis habitabit* (MS. in 4° 54 p.) — *Venite exultemus* (MS. in 4° 100 p.) *Gaudete cœlites*, motet pour la fête de St Pierre. (MS. in 4° 113 p.)

— *O Felix*, motet pour la fête de St Louis. (MS. in 4° 117 p.) — *Benedictus Dominus Deus Israël* (MS. in 4° 112 p.) — *Dominus regit me* (MS. in 4° 159 p.) — *Accurite*, motet pour la fête de St Joseph (MS. in 4° 107 p.) — *Exaudiat* (MS. in 4° 106 p.) LA BIBLIOTHÈQUE DU CONCERT

Fago. — Non conservé : *Alta collis.*

Fideli. — Non conservé : *Magnificat.*

Garon. — Conservé : *Laudemus viros fortes*, motet à grand chœur par M. l'Abbé Garon, mis en symphonie par M. l'Abbé Bouzon. (MS. in 4° 38 p.)

Gautier. — Conservé : *Ecce Domine* (MS. in f° 13 p.)

Giay. — Non conservé : *Cœli splendentes.* — *Dixit Dominus.*

Gilles. — Non conservé : *Messe des Morts.* — *Diligam te, Domine.* — *Gaudete fideles concentibus.* — *Deus in adjutorium.* — *Gaudete fideles lætantes.* — *Domine Deus meus.* — *Lætatus sum.* — *Te Deum.* — *Cantus D. uberes.* — *Lauda anima.*

Grenet. — Non conservé : *Te Deum.* — *Lævavi oculos.* — *Benedic anima.* — *Omnes gentes.*

Gui. — Non conservé : *Cum laude decora.*

Haendel. — Non conservé : *Te Deum.* — *Jubilate Deo.*

Hardouïn. — Non conservé : *Jubilate Deo.* — *Lætatus sum.* — *Laudate Dominum.* — *Quam dilecta.* — *Beati omnes.* — *Cantate Domino.*

La Croix. — Non conservé : *Domine in virtute tua.* — *Jubilate Deo Lugdunum.* — *Deus Dominus Deorum.*

La Guittonnière (Chupin de). — Non conservé : *Regina cœli.*

La Lande. — Non conservé : *Exaudi Deus.* — *Te Deum.* — *Benedictus Dominus qui docet.* — *Dixit Dominus.* — *O Filii et Filiæ.* — *Lauda Hierusalem.* — *Exultate justi in Domino.* — *Domine in virtute tua.* — *Nisi Dominus.* — *Beatus vir qui timet.* — *Deus meus ad te.* — *Lætatus sum.* — *Deus in nomine.*

Conservé : *Confitebor.* — *Nisi quia Dominus.* — *Dominus regnavit.* — *Sacris solemniis.* — *Deus in adjutorium.* — *Exurgat.* — *Cantate Domino.* — *Confitemini Domino.* — *Notus in Judæa.* — *Miserere mei.* — *Judica me Deus.* — *Quam fremuerunt gentes.* — *Regina cœli, lætare.* — *Usquequo Domine.* — *Beati omnes qui timent.* — *Quemadmodum desiderat.* — *De profundis.* — *Exaltabo Deus.* — *Deus noster refugium.* — *Dominus regit me.* — *Venite exultemus.* — *Ad te, Domine, clamabo.* — *Credidi propter.* — *In convertendo Dominus.* — *Pange lingua.* — *Exaltabo te Domine.* — *Benedictus Dominus Deus.* — *Confitebor tibi Domine.* — *Laudate Do-*

LA BIBLIOTHÈQUE DU CONCERT

minum quoniam. — *Magnus Dominus.* Tous ces motets sont publiés dans la même édition in f° (Paris, Boivin, 1729) sauf *Dominus regnavit* (MS. in 4° 85 p.) *Cantate Domino* (MS. in 4°.) Il existe des doubles manuscrits de *Confitebor* (in f° obl. 68 p.) et de *Exurgat* (in 4° Lyon, Taunat, 1725.)

Lalouette. — Non conservé : *De profundis.* — *Confitebor.* — *Judica me.* — *Super flumina.* — *Ad Dominum quum tribularem.*

Conservé : *Te Deum* (MS. in f° 168 p.) — *Miserere mei Deus* (MS. in f° 110 p.) — *Domine in virtute tua* (MS. in f° 64 p.) — *Beatus vir* (MS. in f° 46 p.)

Laubreau. — Non conservé : *Benedic, anima mea.*

La Valette. — Non conservé : *Exaltabo te Deus meus.* (v. Valette)

Lavocat. — Non conservé : *Usquequo.* — *Qui habitat.*

Levens. — Non conservé: *Deus noster.* — *Verba mea.* — *Benedictus Dominus.*

Conservé : *Paratum cor meum* (MS. in 4° 42 p.)

Lotti. — Non conservé : *Laudate pueri.*

Lully. — Non conservé : *Magnificat.*

Conservé : *Miserere mei Deus.* — *Benedictus.* — *Te Deum.* — *De profundis.* — *Dies iræ.* — *Plaude, lætare, Gallia.* Ces six motets en un seul volume MS. in f° 358 p.

Madin (abbé). — Non conservé : *Lauda Jerusalem.* — *Cantate Domino.* — *In Domino confido.* — *Deus Deorum Dominus.* — *Deus venerunt gentes.* — *Benedic anima mea.* — *Nisi Dominus.*

Mallet. — Non conservé : *Domine in virtute tua.* — *Benedicam.*

Manchini. — Non conservé : *Plaude cœlum.*

Melani. — Conservé : *Veritas mea.* Pas de partition; 7 parties MSS in f° obl.

Michel. — Non conservé : *Notus in Judœa Deus.*

Mondonville. — Non conservé : *Magnus Dominus.* — *Cantate Domino.* — *Dominus regnavit.*

Conservé : *Jubilate Deo.* (MS. in f° obl. 42 p.)

Moreau. — Non conservé : *Exaltabo te.*

Olivier. — Non conservé : *Dominus regnavit.*

Pellegrin. — Non conservé : *Benedictus.* — *In convertendo.*

Pergolèse. — Conservé : *Stabat Mater* (MS. inf° obl. 83 p.)

Petouille. — Non conservé : *Quam dilecta.* — *Lauda Jerusalem.* — *Dixit Dominus.* — *Domine, quid multiplicati sunt.* — *Confitebor tibi.*

Conservé : *Confitebor.* (MS. in f° obl. 49 f.) — *Beati omnes.* (MS. in 4° 69 p.)

PIPEREAU. — Non conservé : *Dixit Dominus.*

PITONI. — Non conservé : *Te Deum.* — *Miserere mei Deus.* — *Omnes gentes.*

PLANTON. — Non conservé : *Deus venerunt.*

RAMEAU. — Non conservé : *Deus noster refugium.* — *In convertendo.* — *Quam dilecta.*

RENOULT. — Non conservé : *Incipite Domino.*

SALOMON. — Conservé : *De profundis* (MS. in f° 79 p.) — *In te, Domine, speravi.* (MS. in f° 63 p.)

SCARLATTI. — Conservé : *Buccinæ.* Pas de partition; 7 parties d'orchestre (MSS in f° obl.)

STRADELLA. — Conservé : *Qui habitat*, motet à cinq voix (MS. in f° obl.)

TORRY. — Non conservé : *Confitebor magna opera.*

TOUTAIN. — Non conservé : *Regina cœli.* — *Lingua dolorosa.* — *Miserere mei.* — *Confitebor tibi.*

Conservé : *Cantate Domino.* (MS. in 4° 102 p.) — *Lauda filia.* (MS. in 4° 74 p. Rothomagi 1758). — *Incipite Dominus.* (MS. 65 p. 1757). — *Quare fremuerunt* (MS. in f° obl. 65 p. "envoyé par l'auteur.") Tous ces motets de Toutain semblent être des manuscrits de l'auteur.

VALETTE. — Non conservé : *Judica me, Domine.* — *Lauda Jerusalem.*

Conservé : *Surge propera.* (MS. in 4° 62 p. signature de l'auteur.) *Exaltabo te* (Auteur douteux v. LA VALETTE). Pas de partition; 7 parties d'orchestre. (MS. in 4°.)

VILLESAVOYE. — Non conservé : *Kyrie* et *Gloria.*

WEIDNER. — Non conservé : *O anima mea.*

ORDRE B.

PIÈCES DE MUSIQUE FRANÇAISES ET ITALIENNES A GRAND CHŒUR.

ANONYME. — Non conservé : *Les stratagèmes de l'amour.*

ALARIUS ET MATHO. — Non conservé : *La Jeunesse.*

AUBERT. — Conservé : *Ballet de Chantilly*, Paris, chez l'auteur, 1723 in f°.

BATISTIN. — Non conservé : *Méléagre*, prologue et un extrait — *Polidore* opéra.

BELLOUARD (Mathieu.) — Non conservé : *Le triomphe de la constance, L'amour vainqueur.*

LA BIBLIOTHÈQUE DU CONCERT

Bergiron du Fort Michon. — Non conservé : *Aréthuse.* — *L'apothéose d'Hercule.* — *La Pastorale.* — *La fête marine.* — *Le désespoir.* — *Les vendanges de Neuville.* — *La chasse.*

Conservé : *L'Impromptu* (MS. in 4° 68. p.) — *Le retour de la paix* (MS. in 4° 121 p.) — *Hipermenestre et Lincée* (MS. in f° 123 p. 1746.) — *La Jalousie* (MS. in f° obl. 110 p. 1718.) — *Thétis et Pélée* (MS. in f° 64 p.) — *Pentezilée* (MS. in f° 60 p.) — *Les fêtes de l'amour.* (MS. in f° obl. 127 p.)

Bertin. — Conservé : *Le Jugement de Pâris*, opéra extrait en un concert par Bergiron (MS. in f° obl. 68 p.) — *Ajax*, Paris ,Ballard, 1716, in f° obl. Plus, du même opéra, un extrait en 2 concerts par Bergiron (2 MSS in f° obl. 120 et 115 p.)

Blamont (Colin de). — Conservé : *Le caprice d'Erato*, Paris, Mont Parnasse, s.d. in f° obl. — *Les fêtes grecques et romaines*, Paris, Ballard, 1723, in f° obl. — *Les fêtes de Diane*, nouvelle entrée ajoutée aux Fêtes grecques et romaines en 1734 : titre absent, in f° obl. — *Le retour des Dieux*, Paris, Ballard, 1727, in f° obl.

Bourgeois. — Non conservé : *Les amours déguisés.*

Campra. — Non conservé: *La Sérénade.* — *Les Muses.* — *Orpheo nel inferi*, divertissement du *Carnaval de Venise.* — *Hébé*, prologue des *Amours de Mars et Vénus.* — *Camille.* — *Les Amours de Vénus.*

Conservé : *Les Fêtes Vénitiennes*, Paris, Ballard, 1710, in f° obl. — *L'Europe galante*, Paris, Ballard, 1724, in f°. — *Tancrède*, Paris, Ballard, 1702, in f° obl. — *Enée et Didon* : MS. in f° obl. 40 p. — *Hésione*, Paris, Ballard, 1701, in f° obl. (2 exemplaires.) — *Iphigénie*, Paris, Ballard, 1711, in f° obl. plus un extrait de cet opéra (MS. 1722 in f° 209 p.) — *Idoménée*, Paris, Ballard, 1712 in f° obl. — *Les Ages*, en 2 concerts (2 MSS in f° obl. 92 et 92 p.)

Charpentier. — Conservé : *Médée*, Paris, Ballard, 1694, in f°.

Charville. (vz. Le Clerc.)

Christin. — Conservé : *Le Triomphe de Vénus* : MS. in f° obl. 79 p.

Clérambaut. — Non conservé : *Daphnis et Sylvie.*

Colasse. — Non conservé : *Le ballet des saisons.* — *Achille et Polixène.*

Conservé : *Thétis et Pélée*, Paris, Ballard, 1689, in f°.

Dauvergne. — Non conservé : *Les Fêtes d'Euterpe.*

Conservé : *Les Fêtes de Tempé*, Paris, chez l'auteur, s.d. in 4°.

David. — Non conservé : *L'amour et l'Hymen réconciliés.*

Debury. — Conservé : *Caractères de la Folie*, en 2 concerts : 2 MSS in 4°, 118 et 126 p.

Desmarets. — Non conservé : *Iphigénie* (vz. Campra.)

Conservé : *Vénus et Adonis*, Paris, Ballard, 1697, in f° obl.

Destouches. — Non conservé : *Callirohé*. — *Télémaque et Calypso*. — *Les Eléments*. — *Omphale*. — *Marthesie*. — *Le carillon d'Orléans*.

Conservé : *Sémiramis*, extraits en deux concerts par Bergiron, 2 MSS in f° obl. 128 et 133 p. — *Le Carnaval et la folie*, extraits en deux concerts par Bergiron, 2 MSS in f° obl. 110 et 124 p. — *Amadis de Grèce*, Paris, Ballard, 1699, in f° obl. (2 exemplaires) et Paris, Ballard 1712, in f° obl. (3 exemplaires) — *Issé*, Paris, Ballard, 1712, in f° obl. — *Le Professeur de Folie*, Paris, Ballard, 1711 in f° obl.

Dubreuil. — Conservé : *Idas et Doris*, MS. in 4° 127 p.

Francœur. (vz. Rebel.)

Gervais. — Non conservé : *Les amours de Prothée*.

Gillier. — Non conservé : *La musette de Suresnes*.

Granet (*sic*) [Grenet]. — Conservé : *Le triomphe de l'Harmonie*, Paris, chez l'auteur, 1737, in 4°. — *Apollon, berger d'Admète*, Paris, Boivin, et Lyon, chez l'auteur, 1745, in f°.

Hardouïn. — Conservé : *Le retour du Printemps*, MS. in f° obl. 114 p.

Iso (Yzo). — Non conservé : *Zemide*.

La Borde (de). — Conservé : *La cinquantaine*, Paris Moria, s.d. in 4°.

La Croix : Non conservé : *L'Amour et la Folie*.

La Garde (de). — Conservé : *Œglé*, Paris, chez l'auteur, s.d. in 4°.

La Lande. — Conservé : *L'Amour fléchi par la constance*, MS. in 4° 63 f.

Le Clair (l'aîné). — Conservé : *Scylla et Glaucus*, Paris, chez l'auteur, 1746, in 4°.

Le Clerc (le cadet). — Non conservé : *Divertissement champêtre*. — *Le Rhône et la Saône* (avec Charville.)

Lully. — Non conservé : *Cadmus*. — *Achille et Polixène* (v. Colasse). — *La Fête de Versailles*.

Conservé : *Phaéton*. Plusieurs exemplaires : 1e édition, Paris, Ballard, 1683, in f°; 2e édition, id. 1718 ; 3e édition id. 1721. — *Atys*, Ballard, 1720, in f° et une partition manuscrite in f° de 156 p. — *Acis et Galathée*, Ballard, 1686, in f°. — *Amadis des Gaules*, Ballard, 1684, in f° et une partition manuscrite. — *Proserpine*, 1re édition, Ballard 1680; 2e édition id. 1714. — *Idylle de Sceaux*, MS. f° obl. 27 p. — *Grotte de Versailles*, Ballard, 1685, in f° et une partition manuscrite in f° obl. 17 p. — *Persée*, 1re édition, Ballard, 1682; 2e édition id. 1710 in f°. —

LA BIBLIOTHÈQUE DU CONCERT

Roland, Ballard, 1685, in f°. — *Le Triomphe de l'amour*, Ballard, 1681, in f°. — *Thésée*, Partition manuscrite in f° de 127 f. — *Armide*, Ballard, 1686, in f° et une partition manuscrite in f° de 322 p. — *Bellérophon*, Ballard, 1679, in f°. — *Psyché*, partition manuscrite in f° de 126 f. — *Alceste*, partition manuscrite in f° de 125 p. — *Le temple de la paix*, Ballard, 1685, in f°. — *Isis*, Ballard, 1719, in f° et une partition manuscrite in f° de 295 p.

LES FRÈRES DE M. DE LULLY. — Conservé : *Zephire et Flore*, Paris, Ballard, 1688, in f°.

LULLY (DE) (l'aîné). — Conservé : *Orphée*, Paris, Ballard, 1690, in f°

MARAIS. — Non conservé : *Sémelé*.

Conservé ; *Alcione*, Paris, chez l'auteur, 1706, in f° obl.

MARIN. — Non conservé : *L'Hymen et l'amour*. — *Alcine*.

MATHIEU (VZ. BELLOUARD).

MATHO (VZ. ALARIUS.)

MONDONVILLE. — Non conservé : *Thisbé*. — *Le Carnaval du Parnasse*. — *Les festes de Paphos*. — *Daphnis et Alcimadure*.

Conservé : *Titon et l'Aurore*, Paris, chez l'auteur, s.d.

MONTÉCLAIR. — Non conservé : *Jepté*.

Conservé : *Les fêtes de l'été*, Paris, Ballard, 1716, in f°.

MORIN. — Non conservé : *La chasse au cerf*.

MOURET. — Non conservé : *Les fêtes de Thalie*. — *Le Triomphe des sens*.

Conservé : *Arianne*, extrait en 3 concerts par Bergiron. 3e concert : MS. in f° obl. 103 p. — *Les Amours des Dieux*, MS. in f° 156 p. — *Le ballet des Grâces*, fragments : MS. in f° obl. 107 p.

NIEL. — Non conservé : *Les romans*.

RAMEAU. — Non conservé : *Indes galantes*. — *Zaïs*. — *Les festes de l'Hymen*. — *Naïs*. — *Les Fêtes de Polymnie*. — *Les surprises de l'amour*. — *Sibaris*, acte des *Surprises de l'amour*. — *La Feérie*, 3e acte des *fêtes de Polymnie*.

Conservé : *Hippolyte et Aricie*, divertissement composé de fragments, 1er concert, MS. in f° obl. 130 p. — *Dardanus*, Paris, chez l'auteur, s.d. in f° obl. plus un extrait, MS. in f° obl. 156 p. — *Les talents lyriques*, extrait 2 concerts, 2 MSS in f° obl. 49 et 86 p. — *Zoroastre*, Paris, Boivin, s.d. in 4° et un extrait MS. in f° obl. 89 p. — *Pigmalion*, MS. in f° obl. 69 p. — *La Guirlande*, Paris, chez l'auteur s.d. in 4°. — *Platée*, in f° obl. s.l.n.d. — *Castor et Pollux*, Paris, chez l'auteur, s.d. in f° obl. plus des fragments, MS. Lyon, Thaunat, 1740, in f° obl. 114 p.

Rebel et Francœur. — Non conservé : *Pyrame et Thisbé*. — *Le retour du Roy*. — *Zélindor*. — *Le trophée*.

Conservé : *Scandelberg*, Paris, Francœur, s.d. in f° obl. — *Le ballet de la paix*, MS. in f° obl. 255 p. — *Les Augustales*, Paris, Boivin, 1744, in f° obl. — *Ismène*, MS. in f° obl. 109 p.

Royer. — Conservé : *Zaïde*, MS. in f° obl. 182 p. — *Almasis*, MS. in f° obl. 116 p.

Salomon. — Conservé : *Médée et Jason*, MS. in f° 212 p.

Villesavoye. — Non conservé : *Idylle héroïque*.

Conservé : *Le retour de Pyrrhus Neoptolème*, MS. in f° obl. 113 p.

ORDRE C.

SYMPHONIES.

Anonymes Italiens. — Non conservé : Ouverture et plusieurs menuets et autres symphonies.

Alberti. — Non conservé : Concerto 1er œuvre; deux Concerts.

Albinoni. — Non conservé : Concerts : 2e, 5e, 7e et 9e œuvres.

Aubert. — Non conservé : 4 suites de symphonies.

Bernasconi. — Non conservé : Ouverture.

Boismortier. — Non conservé : *Noël* en concert.

Chambord. — Non conservé : Concert.

Corelli. — Non conservé : 5me œuvre mis en concert par Geminiani. — Ouverture.

Conservé : Concerti grossi con duoi violoni e violoncello..... opera sesta; Amsterdam, Roger, s.d. (Partition et 2 parties.)

Dandrieu. — Conservé : *Les caractères de la guerre*, suite de Symphonies ajouté à l'opéra... Paris, Mont Parnasse, 1718, in f° obl.

Estienne. — Non conservé : *Noël* en symphonie.

Fiore (André). — Non conservé : Concert.

Huguenet. — Non conservé : Le double trio en sonate.

Jomelli. — Non conservé : Deux ouvertures.

Manna. — Non conservé : Ouverture.

Rebel. — Non conservé : Messe en symphonie. — Caprice. — Boutade. *Les caractères de la danse*.

Sabatini. — Non conservé : Ouverture.

LA BIBLIOTHÈQUE DU CONCERT

Scarlatti. — Non conservé : Ouverture.

Sicard. — Non conservé : Concert, op. 13.

Valentini. — Non conservé : Concert.

Vivaldi. — Non conservé : 2 Concerts.

Conservé : Concerts *L'Estro armonico*, Amsterdam, Roger, s.d. 8 vol. in f°

ORDRE D.

MOTETS A VOIX SEULE SANS SYMPHONIE.

Anonymes. — 31 motets de divers auteurs.

Brossard. — Conservé : *Sonitus armorum, prodromus musicalis*, Paris, Ballard, 1702, in f°.

Valette. — Non conservé : *Super Flumina Babylonis.*

ORDRE E.

MOTETS A VOIX SEULE ET SYMPHONIE.

Anonymes. — Non conservé : Cinquante motets de divers auteurs (inventaire Hedelin.)

Brossard. — Non conservé : *Qui diligit te.*

Bernier. — Non conservé : *Venite exultemus. — Recedant lacrymæ. — Regina cœli.*

Campra. — Non conservé : *Florete prata. — Laudate Dominum.*

Chellery. — Non conservé : *Cessati.*

David. — Non conservé : *In hoc mundo. — Quid me tentabis.*

Lotti. — Non conservé : *Vos ad gaudia. — Magno jucundio. — De profundo. — Novo foco. — Mæsta hirondo.*

Polavoli. — Non conservé : *Çor dilecti. — Cordis mei. — Feræ in monte. — Venite volate. — Prater silvæ.*

Savioli (Savioni ?) — Non conservé : *Levavi oculos.*

Valette de Montigny. — Conservé : *In convertendo*, motet à voix seule, accompagnée d'une flûte allemande et de deux basses en plusieurs endroits, MS. in f° de 11 p. 1717 (envoyé par l'auteur.)

ORDRE F.

MOTETS A DEUX VOIX SANS SYMPHONIE.

ANONYMES. — Non conservé : *Magnificat.* — *Quis strepitus.* — 53 motets de divers auteurs (inventaire Hedelin.)

MORIN. — Non conservé : *Festini martires.*

ORDRE G.

MOTETS A DEUX VOIX ET SYMPHONIE.

ANONYMES. — Non conservé : 24 motets de divers auteurs (inventaire Hedelin.)

CHELLERY. — Non conservé : *Laudate pueri.*

C. S. — Non conservé : *In tam festiva die.*

POLAVOLI. — Non conservé : *Laudate pueri.*

ZIANI. — Non conservé : *Nisi Dominus.*

ORDRE H.

MOTETS A TROIS VOIX SANS SYMPHONIE.

ANONYMES. — Non conservé : 78 motets de divers auteurs (Inventaire Hedelin.)

BERNIER. — Non conservé : *De profundis.*

LULLY. — Non conservé : Un livre contenant 10 motets à 3 voix.

ORDRE I.

MOTETS A TROIS VOIX ET SYMPHONIE.

Aucun n'est conservé.

ANONYME : *Confitebor.*

Le P. BENOÎT de St JOSEPH. — Messe à 3 voix et symphonie et 10 motets à 1, 2 et 4 voix, avec symphonie, œuvre 9.

BRUNET DE MOLAN. — *Exaltavit cor meum.*

LA CROIX. — *Jubilate.* — *Salve Regina.* — *Lauda Sion.* — *Miserere mei Deus.*

LA TOUCHE. — *De profundis* en français.

RAMEAU. — *Exultet cœlum laudibus.*

VALETTE. — *Ecce quam bonum.*

ORDRE K.

ORATOIRES EN LATIN (pas de liste.)

ORDRE L.

MOTETS A 1, 2, 3 et 4 VOIX AVEC ET SANS SYMPHONIE.

Lotti. — 1 livre contenant 5 motets, dont le 1er est *Laudate peuri.*

Scarlatti. — 1 livre de 10 motets, dont le 1er est *Veni in altitudinem.* (Ces deux volumes n'ont pas été conservés.)

ORDRE M.

CANTATES FRANÇAISES EN PARTITION.

Batistin. — Conservé : 1er, 2e, 3e et 4e livres.

Bergiron de Briou. — Non conservé : Cantates françaises.

Bernier. — Conservé: 1e, 2e, 3e, 4e et 6e livres, Paris, Foucault, s.d. 5 vol. in 4° — 7e livre, Paris, Boivin, 1723, in 4°.

Campra. — Conservé: 1er et 2e livres. Livre 1er, Paris, Ballard, 1721 (2e éd.) in f° obl. Livre II, Paris, Ballard, 1714, (1re éd.) in f° obl.

Clérambaut. — Non conservé : 1er livre de Cantates.
Conservé : 2e, 3e, et 4e livres. Paris, chez l'auteur, 1713, 1716, 1720, in f° obl. — *Le soleil vainqueur des nuages.*

David. — Non conservé : Un livre imprimé de principes pour la musique.
Conservé : Un livre de " Principes de la musique... " (v. Ch. II p. 43) MS. in 4°, 28 p.

Lully. — Conservé : Recueil des plus beaux endroits de 8 opéras, MS. in f° de 121 p. (copie de l'ouvrage publié chez Foucault).

Montéclair. — Non conservé: 2e livre de Cantates. — Brunettes anciennes et modernes avec des paroles accordées à la flûte. — Brunettes ou petits airs tendres avec le double et la basse.

Morin. — Conservé : 3e livre de Cantates, œuvre 6, Paris Foucault, 1712, in f°.

ORDRE N.

CANTATES FRANÇAISES EN DUO ET TRIO (pas de liste)

ORDRE O.

SYMPHONIES.

Albicastro. — Non conservé : Trio.

Albinoni. — Non conservé : Œuvre 3e Balletti en trio.

Aubert. — Non conservé : 1er, 2e et 3e livres.

Besson (Gabriel). — Conservé : Ier livre sonates violon seul et b.c., Paris, chez l'auteur, 1720, in f°.

Boismortier. — Non conservé : Sonates 1er, 2e, 3e, 11e, 13e, et 17e œuvres, Sonates en duo : 6e, 8e, 19e 20e, 22e, et 25e œuvres.

Conservé : Petites sonates in trio pour deux flutes traversières avec la basse ; 4e 7e et 12e œuvres, Paris, chez l'auteur, s.d. 3 vol. in 4°.

Chambon. — Non conservé : 1 livre.

Conservé : Sonates en trio (œuvre 3 et 4). Partie du 2e violon, MS. in 4°.

Corelli. — Non conservé : Sonates.

Conservé : 5e œuvre, sonates à violon seul et basse, 2 vol. MSS in f° obl. — 1er, 2e, 3e et 4e œuvres en trio, Amsterdam, Roger, s.d. 4 vol. in f°; 2 vol. MSS in 4° (parties de second violon et de basse.)

Cossini (Cosimi ?). — Non conservé : Sonate, œuvre I.

Couperin. — Conservé : Six sonates en trio, 4 vol. MSS in 4°.

Dornel. — Non conservé : Sonates, 2e œuvre et plusieurs suites pour la flûte. — Sonates en trio, 3e œuvre.

Conservé : Livre de Symphonies contenant six suites en trio..... avec une sonate en quatuor, Paris, chez l'auteur, s.d. 5 vol. in f° obl.

Finger. — Conservé : 12 sonates en trio : 4 vol. MSS in 4°.

Francœur. — Non conservé : un livre.

Giannotti. — Conservé : Sonates in trio, œuvre 3, 4, 6, 9, 10, Paris, chez l'auteur, s.d. 5 vol. in 4°.

La Barre (de). — Non conservé : Suites à deux flûtes sans basse.

Conservé : Trios, 1er, 2e et 3e livres, Paris, Ballard, 1707 (les 3 livres en un seul volume. Il ne reste que la partie de second dessus).

Leclair (l'aîné). — Non conservé : Un livre de sonates.

Lœillet. — Non conservé : Sonates.

Lully. — Conservé : deux basses de symphonie, 2 vol. MSS in 4°.

Marais. — Conservé : Trio, Paris, chez l'auteur, 1682, un vol. (1er dessus seulement).

Mascitti. — Non conservé : Sonates, œuvres 3 et 4.

Conservé : Sonates. Œuvres 1re, Paris, Foucault, 1704, in 4°, (partie de second violon seule) — Œuvre 2, id. 1706 in 4°. — Œuvre 5, id. 1714, in 4°.

Maubert. — Non conservé : Pièces à deux flûtes.

Mangean. — Non conservé : Sonates à deux violons sans basse.

Conservé : Concert de symphonie en trio, 1re et 2e suite, Paris, Boivin, et Lyon, Le Clerc et de Brotonne, 1735, 6 vol. in f°.

Montéclair. — Non conservé : six concerts sans basse. — Sérénade en concerts.

Naudot. — Conservé : Sonates en trio pour deux flutes traversières et basse, Paris, chez l'auteur, 1726, in 4° (la basse seulement.)

Philidor. — Conservé : Suite de trio de divers auteurs, Paris, Ballard, 1699, 2 vol. in f° obl.

Provençal. — Non conservé : Six suites de pièces, dessus et basses.

Prunier. — Conservé : 1er et 2e concerts à deux flûtes sans basse, Paris, chez l'auteur, 1723, in 4°.

Rebel. — Non conservé : Duos et trios.

Renier. — Conservé : Concert pour deux flûtes traversières sans basse Paris, chez l'auteur, 1723, in f° obl.

[Rippert.] — Conservé: Sonates à deux parties (1re œuvre), Paris, Boivin, 1722, in f° — Airs de brunettes mis à deux dessus sans basse et Noëls dans le même genre, Paris, Boivin, 1722, in f°

Senaillé. — Non conservé : Sonates (cinq livres).

Vaudot. — Non conservé : Sonates en trio.

ORDRE P.

ORATOIRES EN LATIN.

Tous conservés.

Androvandini. — Ste Cécile, MS. in f° obl. de 140 p.

Bononcini. — St Nicolas, MS. in f° obl. 115 p.

Manssa (du). — Adam, MS. in f° obl. 201 p.

Melani. — Ste Eugénie, MS. in f° obl.

Scarlatti. — Ste Ursule, MS. in f° obl. (il ne reste que la partition et une partie de chœur. — David, MS. in f° obl. 180 p.

ORDRE Q.

CANTATES ITALIENNES EN PARTITION.

Toutes conservées : Cinq volumes manuscrits de divers auteurs.

ORDRE R.

CANTATES ITALIENNES ET ARIETTES EN PARTIES SÉPARÉES.

(PAS DE LISTE.)

ORDRE S.

AIRS ITALIENS EN PARTITION ET PARTIES SÉPARÉES.

Pas de liste. Il reste 2 partitions MSS: Airs de Scarlatti et duos de Savioni.

ORDRE T.

MÉMOIRES SUR LA TROMPETTE ET ŒUVRES.

Prin (J.B.) — Non conservé : Livre d'airs de trompette de 9 opéras de Lully. — Partie de trompettes de plusieurs sonates. — 3 parties de concerto.

Conservé : Mémoire sur la trompette marine, MS. in f° obl. Strasbourg, 1742 (v. ch. Ier p. 13-14) Airs de trompette, 2 vol. MSS (1er dessus et basse). — Concerts de trompette et hautbois avec basse, 4 vol. MSS in f° obl. 1723-24.

BIBLIOTHÈQUE DE CHRISTIN.

POUR CETTE BIBLIOTHÈQUE, NOUS N'INDIQUONS QUE LES OUVRAGES CONSERVÉS.

MOTETS.

Œuvres de Bournonville, Paris, Ballard, 1711, in f°, livre Ier. — Campra, *id.* 1700-1703, in f°. — Guido, Paris, Foucault, 1707 in f°, livre Ier. — Lalouette, Paris, chez l'auteur, 1726, in 4°, livre Ier. — Lochon, Ballard, 1701, in f°, livre Ier. — Morin, Ballard, 1704, in f°. — Suffré, Ballard, 1703, in f° livre Ier. — Différents auteurs 2 vol. MSS in f°.

LA BIBLIOTHÈQUE DU CONCERT

OPÉRAS.

Bourgeois, *Les amours déguisés*, Paris, Ballard, 1713, in f° obl. — Campra, *Hésionne*, Ballard, 1700, in f° obl.; *Les Muses*, *id.* 1703; *Aréthuse*, *id.* 1701; *le Carnaval de Venise*, *id.* 1699; *Alcine*, Paris, Riboud, 1705, in f°. — Desmarets, *Didon*, MS. in f°, 215 p. — Lully, *Amadis, des Gaules*, Paris, Ballard, 1684, in f°; *Proserpine*, *id.* 1707; *Armide*, MS. in f°, 151 p.; *l'Idylle de Sceaux*, MS. in f°, 47 p.; *La grotte de Versailles*, MS. in f° 34 p.; *Le triomphe a'Alcide*, MS. in f°, 93 p. — Moreau, chœurs d'*Esther*, Paris, Thierry, 1689.

CANTATES.

Batistin, Livre Ier, Ballard, 1721, in 4°, livre II, *id.* 1714, livre III, *id.* 1711, livre IV, *id.* 1714. — Bergiron, *le Supplice de Cupidon*, MS. in 4°, 36 p. — Bourgeois, *Zéphire et Flore*, MS. in f°, 20 p. — Mancini et Scarlatti, Cantates Italiennes, MS. in f°, 90 p. — Montéclair, 1er, 2e et 3e livres, Paris, chez l'auteur, 3 vol. in f°.

SYMPHONIES.

De Caix, Pièces de viole, Paris, chez l'auteur, s.d. in f° obl. — Marais, Pièces de violes, 1e, 3e 4e, 5e livres, Paris, chez l'auteur, 1687-1711-1717, 4 vol. in f° obl.

DEUXIÈME PARTIE

LES DISCUSSIONS MUSICALES A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS ET A L'ACADÉMIE DES SCIENCES ET BELLES-LETTRES

(1700-1793)

I

La Musique dans les deux Académies.

Dès la fondation de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres, alors qu'elle n'était que la réunion de quelques beaux esprits de notre ville, et qu'aucun statut ne la régissait, nous trouvons trace de préoccupations musicales. Un Jésuite, le Père Fellon (1672-1759), lut en effet, au mois de juillet 1700, au cours d'une séance, un poème latin sur la musique. Nous n'en avons connaissance que par une lettre de Brossette à Boileau : " Ce poème, écrivait Brossette à son illustre correspondant, n'est pas encore dans sa perfection, et quand l'Auteur, qui est un de nos Académiciens, l'aura achevé, je vous en enverrai une copie. Vous y trouverez de la force, de la douceur, une noble imitation des Anciens, car, afin que vous le sachiez, notre Académie lutte tant qu'elle peut contre le goût du siècle et nous tenons tous pour l'antiquité (1)."

Cette même correspondance contient un leçon de musique inattendue donnée par Brossette à propos de la traduction du *Traité du Sublime* de Longin :

" Au commencement de ce chapitre, remarque l'académicien lyonnais, vous dites : *Car, comme dans la musique, le son principal devint plus agréable à l'oreille, lorsqu'il est accompagné des différentes parties qui lui répondent* ; un très habile Musicien qui sait quelque chose de plus que la Musique, m'a fait observer qu'en termes de Musique, on ne disoit pas ordinairement

(1) *Correspondance de Boileau et de Brossette.* Edition Laverdet ; Paris, Téchener, 1858, p. 51

LA MUSIQUE DANS LES DEUX ACADÉMIES

le son principal, mais que l'on disoit *le sujet*, ou la *principale partie*, pour exprimer cette suite mesurée de sons variés, lesquels étant soutenus par d'autres sons qui composent les parties d'accompagnement, forment un air, un sujet, un concert, une pièce de Musique. Car un son tout seul accompagné de ses parties, produit à la vérité une harmonie, mais non pas une *Mélodie*, comme disent les Musiciens. (1) "

Charmante leçon, doucement pédante, et sans doute inutile : selon le témoignage de Louis Racine, le poète satirique " était un peu sourd et se connaissait fort peu en musique," ce qui ne l'empêchait pas d'en parler souvent.

Mais ce n'est qu'à partir de 1731 que des mémoires concernant la musique sont soumis à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres. D'ailleurs, régulièrement, cette Académie n'aurait pas dû traiter des questions musicales, et nous avons eu déjà l'occasion de signaler les polémiques suscitées par les empiétements réciproques des deux Académies sur leurs domaines respectifs. Elle s'en occupa, à vrai dire, assez peu, avant la fusion de 1758, et la plupart des mémoires qui lui furent soumis avaient été lus déjà à l'Académie des Beaux-Arts par des sociétaires communs aux deux compagnies. Aussi bien, étudierons-nous les divers mémoires académiques consacrés à des études musicales, en les rangeant simplement par ordre de matières, sans distinguer ceux présentés à chaque Académie. Pourtant, à titre documentaire, nous donnons ci-dessous l'état des mémoires sur la musique en deux listes séparées, et selon l'ordre chronologique pour chaque société (2).

Académie des Sciences et Belles-Lettres, et Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts.

1731. 27 novembre : La Musique des Anciens, par de Regnauld.
1738. 25 novembre : Liaison de la musique avec les autres arts, par de Glatigny l'aîné.
1741. 25 avril : Le Tempérament, par Bollioud-Mermet.

(1) Lettre du 3 Octobre 1708 : *Id.* p. 274-275.

(2) Nous n'avons pas compris dans ces listes les brefs rapports faits sur des œuvres, des machines ou des inventions musicales, qui seront pourtant signalés dans la suite.

1743. 14 mai : L'Harmonie, par Cheinet.
1744. 11 février : La musique instrumentale ou organique, par Bollioud-Mermet.
1747. 1er août : Projet d'un traité général de musique, par Mathon de la Cour.
1748. 13 août : La Musique des Grecs, par Mathon de la Cour.
1749. 25 février : V. Académie des Beaux-Arts, 22 janvier 1749.
1751. 11 mai : Apologie des sciences et des arts (contre J. J. Rousseau), par Bordes.
1752. 25 janvier : Les fausses relations ; l'origine de la tierce mineure, par Cheinet.
30 mai : La Critique, par Bollioud-Mermet.
1er août : 2e discours contre J. J. Rousseau, par Bordes.
11 décembre : 3e discours sur le même sujet, par Bordes.
1757. 18 janvier : Traduction d'un ouvrage d'Algarotti sur la musique italienne, par Bordes.
1758. 28 novembre : Examen du *Ludus melothedicus* ou *Jeu des harmoniques* par le Père Dumas.
1759. 8 mai : Le Sublime dans les Arts, par Clapasson.
4 septembre : Cause physique de la formation des accords, par le Père Dumas.
1762. 15 juin : Le tempérament et l'accord du clavecin, par le Père Dumas.
1763. 21 juin : Fondement de l'harmonie, par le Père Dumas.
1764. 2 août : Le Sublime dans la musique, par Clapasson.

Académie des Beaux-Arts ou Société Royale des Beaux-Arts.

1736. 13 juin : La musique vocale, par Bollioud-Mermet.
27 juin : L'harmonie, par Joannon.
26 juillet : La proportion harmonique, par Mathon de la Cour.
29 août : L'harmonie (suite) par Joannon.
1737. 28 janvier : La musique instrumentale, par Bollioud-Mermet.
8 avril : Traité de composition, d'après Rameau, par Mathon de la Cour.
1738. 13 janvier : L'orgue, par Bollioud-Mermet.
10 mars : La génération harmonique et la basse universelle, par Mathon de la Cour.
1739. 16 mars : Les échos et la salle du Concert, par Joannon.
5 août : Nouvelle lecture du mémoire précédent.

LA MUSIQUE DANS LES DEUX ACADÉMIES

1740. 13 janvier : Le tempérament et l'accord des instruments, par Bollioud-Mermet.
1741. 11 janvier : Le tempérament des voix, par Bollioud-Mermet.
1742. 5 décembre : La liaison des sciences avec les arts, par Bollioud-Mermet.
1743. 5 juin : L'harmonie, par Cheinet.
1744. 13 mai : Le Phtongomètre et le tempérament des instruments à touches, par Bollioud-Mermet.
1745. 13 janvier : L'unité de l'harmonie, par Bollioud-Mermet.
1746. 12 janvier : De la Corruption du goût dans la musique française, par Bollioud-Mermet.
1747. 11 janvier : Le chronomètre harmonique, par Bollioud-Mermet.
1748. 10 janvier : Accord du clavecin et de l'orgue, par Bollioud-Mermet.
24 janvier : Discussion sur le sujet précédent.
27 mars : L'harmonie ancienne et moderne, par Cheinet.
3 avril : La Musique et la Peinture des Anciens, par le Père Tolomas.
1749. 8 janvier : La Mélographie, par Bollioud-Mermet.
22 janvier : 1er mémoire sur l'histoire de la musique, par Bollioud-Mermet.
2 juillet : La Mélographie (1re partie), par le Père Tolomas.
17 décembre : La Musique et la Médecine, par le Dr Olivier.
1750. 29 juillet : La Mélographie (2e partie), par le Père Tolomas.
18 novembre : 2e mémoire sur l'histoire de la musique, par Bollioud-Mermet.
1751. 19 mai : Méthode pour noter le plain-chant, par l'abbé de Valernod.
14 juillet : 3e mémoire sur l'histoire de la musique, par Bollioud-Mermet.
1752. 13 décembre : 4e mémoire sur l'histoire de la musique, par Bollioud-Mermet.
1753. 30 novembre : 5e mémoire sur l'histoire de la musique, par Bollioud-Mermet.
1754. 2 août : Le 3e mode (de Blainville), par Cheinet.
1755. 21 mars : Plan d'un traité d'harmonie, par le Père Dumas.
1756. 26 mars : Le tempérament, par le Père Dumas.
1757. 18 mars : Le tempérament, discussion entre le Père Dumas et Bollioud-Mermet.

Des nombreux académiciens admis dans les deux sociétés pendant près d'un siècle, depuis 1700 jusqu'en 1793, une quin-

zaine seulement s'occupèrent de musique ; encore, de ce nombre, faut-il éliminer quelques amateurs qui ne traitèrent que par occasion des questions qui nous intéressent : parmi ceux-là on peut citer l'avocat Glatigny (1690-1755) ; Gauthier de Montdorge, (1701-1768) installé dès 1729 à Paris, qui devint, en 1740, le librettiste de Rameau pour les *Fêtes d'Hébé* ou les *Talents lyriques* ; le Docteur Olivier (1706-1780), qui fut médecin de l'armée française en Italie, puis médecin de Stanislas de Pologne; Antoine-François de Regnauld (1682-1766), Conseiller à la Cour des Monnaies ; l'architecte Soufflot, (1713-1780) qui construisit en 1754 la salle des spectacles ; l'abbé de Valernod (1704-1718). Le groupe des musiciens était donc très réduit, et l'on est surpris de n'y pas voir figurer Bergiron du Fort Michon qui, nous ne savons pourquoi, ne fit jamais partie des Académies ; on n'y peut comprendre son camarade Christin qui, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, ne traita, dans les assemblées, que des questions de thermométrie. On doit en éliminer aussi deux "critiques musicaux" Charles-Joseph Mathon de la Cour (1738-1793), fondateur du *Journal de musique* de Paris (1764), qui ne s'occupa pas de questions musicales à l'Académie dont il fit partie dès 1780 ; et Thoral de Campigneulles (1737-1809) qui ne touche à la musique que par ses "correspondances" sur le théâtre de Lyon adressées au *Mercure de France*, vers 1765, et par ses polémiques concernant les spectacles. Ainsi, nous voyons le nombre des musiciens de l'Académie réduit à huit fervents amateurs: Bollioud-Mermet, Bordes, Cheinet, Clapasson, le Père Dumas, Joannon de Saint-Laurent, Mathon de la Cour le père, et le Père Tolomas. Nous allons abandonner l'ordre alphabétique pour présenter en quelques mots chacun d'eux (1).

LA MUSIQUE DANS LES DEUX ACADÉMIES

Voici tout d'abord celui qui fut longtemps le doyen des deux Académies, et qui mourut, à la fin de l'année 1762, à l'âge de

(1) On trouvera, dans l'*Histoire de l'Académie* de J. B. Dumas, quelques renseignements sur ceux de ces musiciens qui firent partie de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres. Fétis a cité, d'après Delandine, Bollioud, Cheinet, Clapasson, Dumas, Mathon et Tolomas.

LA MUSIQUE DANS LES DEUX ACADÉMIES

quatre-vingt dix sept ans : Charles Cheinet. Cheinet, né à Montélimar en Janvier 1666, avait d'abord été précepteur d'un jeune gentilhomme dauphinois ; il vint à Lyon vers la fin du XVIIe siècle, et " obtint un emploi dont l'exercice lui laissa des moments de loisir pour s'occuper de la culture des lettres. La philosophie fut l'objet principal de ses études... Il cultiva la musique moins comme un art d'agrément que comme une science mathématique, et s'appliqua à développer les principes de l'harmonie (1)." Ses préoccupations théoriques ne l'empêchaient pas, du reste, d'aimer la musique en tant qu'art, et la bibliothèque du Concert possède une copie manuscrite, faite par Cheinet lui-même, d'un " Recueil des plus beaux endroits de 8 opera de Lully. " La lecture de ses mémoires sur l'harmonie nous prouve qu'il était un esprit très vif, très fin, un humoriste sachant égayer par des boutades les plus graves sujets. Nous verrons plus loin sa joyeuse façon de " mettre en lumière " ses propres compositions, et c'est lui qui commençait en ces termes un discours sur la théorie musicale :

" Rien de plus charmant que d'entendre l'harmonie, mais ordinairement rien de plus ennuyeux que d'en entendre parler : et c'est sur ce sujet Messieurs, que je dois avoir l'honneur de vous entretenir aujourd'hui. Aussi me garderai-je bien de dire *qui potest capere capiat*, mais bien plutôt *qui potest dormire dormiat* ; je serai bien moins inquiet de voir dormir une bonne partie de mes auditeurs que de les voir bâiller à tout moment, et s'ennuyer en voulant s'efforcer de suivre mon discours. Prenez là-dessus votre parti, Messieurs, je commence (2)."

Un autre amateur fut pendant longtemps aussi le doyen de l'Académie, dont il fit partie pendant cinquante huit années et dont il vit la dispersion en 1793 : celui-là, c'est le fécond " musicographe " de la *Corruption du goût dans la musique française*, Louis Bollioud-Mermet. Bollioud-Mermet se tint toujours à l'écart de toute occupation commerciale ou consulaire ; musicien distingué, (3)

(1) Bollioud-Mermet, *Histoire de l'Académie* (Mss acad. n° 270).

(2) Mss acad. n° 161, f° 106-122.

(3) Dans son Histoire manuscrite de l'Académie, Bollioud signale plusieurs œuvres de musique latine de sa composition, (v. notre article que nous citons dans la note suivante).

organiste très habile, chanteur de goût, il ne fut même jamais Officier du Concert. Resté célibataire, il s'occupa exclusivement de l'Académie des Beaux-Arts et de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres : par la liste des mémoires publiée ci-dessus, on peut voir que plus du tiers des communications sur la musique lui est dû. Il fut le sociétaire le plus diligent et le plus ponctuel ; nul incident ne put mettre un frein à son ardeur ; les réfutations les plus solennelles et les plus humiliantes ne calmèrent jamais son entrain ; ses échecs successifs dans la petite guerre qu'il fit contre Rameau ne purent éteindre sa ferveur anti-ramiste qui n'était qu'un des symptômes de sa manie réactionnaire et rétrograde. Infatigable louangeur du temps passé et des choses défuntes, il eut la douleur d'achever sa longue, médiocre et brillante carrière au travers des scènes révolutionnaires, des journées du siège et de la destruction de sa ville natale, alors que sa chère Académie n'existait plus, et que plusieurs de ses collègues étaient montés sur l'échafaud. Après avoir vécu toute sa vie dans la rue du Plat, près de l'Arsenal, il avait dû, peu de temps avant sa mort, se réfugier à Fourvières, chez son cousin Bourgeat qualifié de " cultivateur "; Lyon s'appelait encore Commune-Affranchie, quand il mourut, le 31 Août 1794, à l'âge de quatre-vingt six ans. (1)

LA MUSIQUE DANS LES DEUX ACADÉMIES

Le musicien le plus important avec Bollioud-Mermet, et un des plus sérieux, était le Père Jean Dumas, Jésuite, que Fétis, dans sa *Biographie des musiciens*, a confondu avec un Père Cordelier qui passa toute sa vie à Lyon et fut bibliothécaire du couvent de Saint-Bonaventure. Le Père Jean Dumas (1696-1776) fut missionnaire au Canada et dans la région de l'Illinois, d'où il fut chassé avec tous les Français ; après avoir été régent d'humanités à Dôle, il fut nommé professeur d'hébreu au collège de la Trinité de Lyon ; il mourut à Avignon (2).

(1) V. Léon Vallas, *Un musicographe lyonnais au XVIIIe siècle : Bollioud-Mermet* (*Revue Musicale de Lyon*, Août et Septembre 1907). Toutes les biographies indiquent l'année 1793 comme date de la mort de Bollioud. Nous avons trouvé son acte de décès à la date du 14 fructidor, an II. (Arch. mun.)

(2) D'après l'histoire de l'Académie, de Bollioud-Mermet.

LA MUSIQUE DANS LES DEUX ACADÉMIES

Un autre Jésuite académicien était le Père Charles-Pierre-Xavier Tolomas (1706-1762) qui succéda au Père de Colonia comme professeur de rhétorique et bibliothécaire du Collège de la Trinité. Il est surtout connu par son différent avec d'Alembert (1775).

Charles Bordes, (1711-1781), poète et prosateur, fut l'ami, puis l'adversaire de Jean-Jacques Rousseau : ses seules œuvres touchant à la musique sont ses mémoires contre les théories artistiques de Jean-Jacques. Joannon de Saint Laurent (1714-1783) habita peu de temps à Lyon. André Clapasson (1708-1770) fut avocat, puis succéda à son père comme receveur général des domaines et bois du Lyonnais. Enfin Jacques Mathon de la Cour, (1712-1777) le père du fondateur du *Journal de musique* de Paris, partisan convaincu des théories de Rameau qu'il voulait rendre accessibles à tous.

II

L'actualité musicale et l'histoire de la musique

Notre surprise fut grande, en parcourant les nombreux registres de procès-verbaux des deux Académies, de ne pas rencontrer de fréquentes allusions aux événements artistiques contemporains, et de ne trouver qu'un seul mémoire, celui de Bollioud-Mermet sur la *Corruption du goût*, consacré à la brûlante actualité musicale. L'Académie semble avoir vécu, complètement indifférente, au milieu des luttes et des polémiques qui agitèrent si violemment, pendant tout un siècle, le monde des musiciens : débats entre les partisans de la musique française et de la musique italienne, lutte entre les Lullystes et les Ramistes, Guerre des Bouffons (1), ou révolution gluckiste. L'Académie des Beaux-Arts elle-même, alors qu'elle était liée au Concert, ne s'inquiète de cette institution et de ses séances hebdomadaires si intéressantes et si variées, que pour régler quelques détails d'administration intérieure, tels que des changements de jour pour les séances. Nous avons cité (p. 79) les lignes impassibles signalant, dans le registre des délibérations, la séparation de l'Académie et du Concert ; la disparition de ce dernier, précieuse institution vieille de soixante années, ne fut même pas signalée (2), et il semble

(1) Pourtant nous verrons dans le dernier chapitre que Bordes lut un mémoire en réponse à la lettre de Jean-Jacques Rousseau sur la musique française.

(2) Relevons cependant cette phrase dans un des premiers mémoires présentés à l'Académie des Beaux-Arts. " Cette Académie, disait Mathon de la Cour dans son discours sur la musique lu le 8 avril 1737, *cette Académie fait fleurir la pratique de la*

L'ACTUALITÉ MUSICALE ET L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

même que, pendant quelque temps, les conférences sur les Beaux-Arts aient eu lieu au jour et aux heures des séances musicales (1). Nous ne croyons pas que le mémoire de Bollioud-Mermet sur le Concert fut lu à l'Académie, et nous n'en avons pas trouvé l'indication dans les procès-verbaux (2). Il n'est question de concerts que le 16 novembre 1784, quand " M. Mathon [le fils] termina la séance par la lecture d'un projet d'établissement d'un *Concert d'amateurs* pour la ville de Lyon, et proposé par souscription." Cette profonde indifférence qui étonne, faut-il en chercher l'explication dans l'esprit rétrograde en matière artistique de la majorité des Académiciens ? Quelques menus faits nous poussent vers cette hypothèse.

C'est d'abord le succès obtenu par le mémoire de Bollioud-Mermet que nous avons examiné longuement dans le cinquième chapitre de l'Histoire du Concert. Ce mémoire, lu le 12 janvier 1746, fut analysé avec complaisance par Christin, alors secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts ; il fut choisi ensuite pour être lu dans la séance publique du 27 avril suivant, et nous savons que les mémoires ainsi choisis étaient approuvés par l'Académie, puisque le discours du Docteur Olivier, lu dans cette même assemblé, dut être modifié, ainsi que le notent les procès-verbaux, parce que " certaines parties sont bonnes pour une Académie, mais ne le seraient pas en pareil cas pour le public ". En même temps, Bollioud était solennellement autorisé à publier son œuvre " en

musique avec tant de magnificence dans ses concerts, qu'il est naturel que nous nous appliquions à en perfectionner la théorie dans ces conférences..." (Mss acad. n° 161, p. 1).

(1) Délibérations du 22 et du 29 novembre 1752 : " Le concours des assemblées de la Société Royale avec l'exécution du grand concert se trouvent, depuis quelque temps, être le même jour, mercredi..." On décide " que les jours des séances particulières continueront d'être le mercredi, et qu'à l'égard des séances publiques, elles seront renvoyées aux jeudis pour éviter leur concours avec le concert dans le même jour. " Pourtant, peu de temps après, le 17 janvier 1753, on décida de tenir les séances ordinaires le vendredi à cause du concert.

(2) *Observations sur l'établissement, le progrès et le décadence au Concert de Lyon.* L'existence de ces *Observations* ne nous est signalée que par Bollioud lui-même dans son histoire manuscrite de l'Académie.

prenant dans l'impression sa qualité d'Académicien des Beaux-Arts (1) ". Le 20 juillet, il remettait à l'Académie un exemplaire du volume édité par l'imprimeur lyonnais de la Roche et communiquait à ses confrères une lettre flatteuse que Voltaire, le 12 juillet, lui avait adressée de Versailles à ce sujet : " Votre ville, écrivait peut-être sans ironie l'illustre littérateur, sera bientôt plus connue par ses Académies que par ses manufactures (2). " L'année suivante enfin, le 28 juin 1747, on lut, en séance ordinaire, une lettre de l'abbé Arnaud de Carpentras dans laquelle cet ecclésiastique annonçait son dessein d'écrire une nouvelle dissertation " pour appuyer le sentiment de M. Bollioud et donner des réponses aux critiques qui ont été faites de son ouvrage, desquelles il fait sentir le faux. " C'est que les critiques avaient été terribles, et il semble que les " éreintements " publiés par le *Mercure de France* et le *Journal de Trévoux*, dont nous avons parlé, eussent dû détourner à tout jamais Bollioud de la musicologie (3). Mais Bollioud habitué aux réfutations, ne s'émut guère et trouva de naïves échappatoires pour atténuer l'effet des comptes-rendus publiés sur son livre : " On a lu, rapporte le procès-verbal de la séance du 29 décembre 1746, on a lu dans le *Journal de Trévoux* de décembre 1746 l'article 131 qui est une analyse un peu critique du discours de M. Bollioud sur la corruption du goût dans la musique française... Il paraît dans cette analyse que plusieurs endroits du discours n'ont pas été

L'ACTUALITÉ MUSICALE ET L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

(1) Séances du 30 mars et du 20 avril 1746.

(2) Corr. acad. Ms. n° 267, I, p. 231 v°. On sait que Voltaire dit un jour de l'Académie de Lyon : " C'est une honnête fille qui fait peu parler d'elle. "

(3) L'article du *Mercure de France* était précédé de cette note d'une ironie un peu cruelle : " Il y a quelques mois que nous reçumes une dissertation intitulée *de la Corruption du goût dans la Musique*, et notre intention étoit de lui donner place dans notre Journal, mais ayant des engagemens antérieurs à remplir, l'Auteur nous a prévenus et nous a privés de sa dissertation en la faisant imprimer à Lyon : voici une réponse que l'on nous adresse et que nous imprimons comme nous eussions imprimé la dissertation si l'Auteur nous en eût laissé le temps. Le Mercure est un champ de bataille livré aux combats littéraires ; nous sommes spectateurs neutres de ces joutes, et nous nous contentons de dire aux combattants :

Non nostrum inter vos... componere lites.

(*Mercure*, Septembre 1746, p. 58).

L'ACTUALITÉ MUSICALE ET L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

entendus dans le sens de l'auteur. " Et personne, dans l'Académie, ne critiqua une seule des opinions de l'élégant musicographe.

Un autre fait qui tend à nous montrer l'esprit peu novateur de l'Académie en ce qui concerne la musique, est le suivant : en 1754, le 25 janvier, on lut dans une séance de la Société Royale une lettre de Montucla, avocat au Parlement. Celui-ci, installé depuis peu à Paris, envoyait sa démission d'académicien ; il avait été malade pendant quelques semaines, et il ajoutait :

" Quelques prises de musique italienne... ont remis ma machine dans son état ordinaire. La musique italienne a surtout été pour moi un spécifique heureux. Aussi ne vous étonnerez-vous point si, dans la querelle qui divise aujourd'hui les amateurs de la musique, je me suis décidé pour le parti italien. Je le dois par reconnaissance, et, comme je me pique d'en avoir, j'ai arboré l'écharpe du coin de la reine. Je crois que vous n'êtes pas encore à sçavoir que c'est comme le quartier-général ou plutôt l'état-major des amateurs de la musique italienne ; il y a là une demi-douzaine de conjurés, gens de génie, qui ont fait serment d'exterminer la musique françoise, ou de la faire si fort changer que Lulli et même Rameau, revenants dans un demi-siècle d'ici, ne la reconnoîtront plus...

" ... Vous avez sans doute été informé par la renommée de l'écrit lâché par M. Rousseau de Genève sur la *Musique françoise*, écrit qui a causé ici une fermentation étonnante, et un torrent d'injures contre son autheur. On n'a vu pendant assez longtemps que paroître de jour à autre des écrits contre lui, presque tous pitoyables, et sans doute nous n'en sommes pas encore quittes. Tout ce que ces écrits ont opéré sur nous autres du coin de la reine, a été de nous prouver de plus en plus qu'il étoit difficile de répondre, car quand on a de bonnes raisons, on s'y attache, et l'on ne s'exhale pas en injures qui ne devoient être que l'accessoire pour répondre aux duretés choquantes que je conviens être dans la lettre de Rousseau. Quant à moi, je tiens pour bien démontré plusieurs des articles de cette lettre, sçavoir que notre récitatif est un peu plus que détestable, que ce beau morceau d'*Armide*, si longtemps admiré, est pitoyable et même indigne de Lulli, et qu'il faut bien plus d'art pour faire des paroles françoises pour être mises en musique qu'on n'y en met ordinairement. Quant à ceux qui sont les autheurs, ou plutôt l'occasion de la querelle, sçavoir les Italiens qui jouent leurs intermèdes sur notre théâtre, on ne sçait point encore s'ils resteront ou non. Du moins la caballe de cette canaille de l'opéra est poussée contre eux à l'extrême. Car à peine leur donne-t-on des décorations, et nous avons déjà vu deux fois un ciel de

nuages bleus et blancs au lieu du plafond d'une salle, une partie du fond de la décoration n'être mise à sa place que longtemps après le temps où elle auroit dû y être, enfin, quoi qu'ils offrent de mettre une nouvelle pièce sur pied, on ne veut point le leur permettre. Néant moins leur pièce intitulée *Pertolde à la cour* (1) quoique jouée 25 fois de suite se soutient toujours à peu près comme le premier jour. Je l'ai vue 12 à 15 fois et toujours avec un nouveau plaisir. Car c'est une musique presque divine. On vient de donner *Castor et Pollux* de M. Rameau, qui aura probablement un grand succès dans ce temps de fermentation où des sotises en musique françoise seroient toujours admirées par une partie de la nation, seulement parce qu'un certain nombre de gens les siffleroient. Mais je me trompe bien si dans un autre temps il en auroit beaucoup. Il y a cependant des beautés répandues en très petit nombre dans le premier et le second acte, un peu plus dans le 3e, beaucoup dans le 4e, et peu dans le 5e. Mais en somme ce n'est ni le triomphe de la musique françoise, ni le tombeau de l'italienne, et j'aime mieux, avec bien du monde, certains airs de *Pertolde* que tout *Castor et Pollux*, car d'ailleurs il n'y a point d'air de chant sinon à la fin du 3e acte calqué d'après Mondonville, avec un accompagnement italien, et la pièce, si l'on en ôte l'accessoire des danses et des décorations qui font l'illusion des sots, n'est qu'un récitatif perpétuel, c'est-à-dire un braillement de haut en bas d'autant plus ennuyeux que Geliote paroît peu, car il est Castor qui meurt au premier acte et qui ne reparoît qu'à la fin du 4e, que quelques morceaux de récitatif qui devroient être pathétiques, sont exécutés par une voix qui ne leur convient pas, sçavoir Mlle Fel ; que le reste est exécuté en grande partie par Chassé qui est grand acteur, mais qui ne chante plus du tout, et par Mlle Chevalier qui a une belle voix mais qui crie et détonne souvent... " (2)

L'Académie de musique

L'occasion, certes, était belle pour l'Académie de discuter tant de questions brûlantes que Montucla traitait avec l'irrespect et le parti-pris d'un critique musical occasionnel. Pourtant cette lettre, violente à l'excès ne suscita pas de discussions ; elle n'éveilla sans doute que le mépris et le dégoût des Académiciens, et le procès-verbal de la séance, enregistra simplement la démission de l'académicien Montucla sans faire la moindre allusion à sa diatribe.

L'Académie devait peu goûter d'ailleurs, en principe, une critique désinvolte. Bollioud-Mermet qui, nous l'avons vu, avait

(1) Il s'agit de *Bertoldo in corte* de Ciampi.
(2) Correspondance académique, Ms. n° 267, II, f° 114-115.

L'ACTUALITÉ MUSICALE ET L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

de bonnes raisons de redouter l'opinion des journalistes, lut, quelques années après ses mésaventures de la *Corruption du goût*, le 30 mai 1752, un long mémoire sur l'usage de la critique et les moyens de la rendre utile. Ce mémoire a disparu ; mais le procès-verbal de l'Académie en contient une longue analyse.

" Après avoir fait connoître les avantages d'une critique bien réglée, et les inconvéniens de celle qui s'affranchit de la règle, M. Bollioud observe que rien n'est plus rare qu'une saine critique parce qu'on ne sait pas la faire et parce qu'on ne sait pas la recevoir. Pour rendre plus utile à la république des lettres la censure qui établit une espèce de police parmi les savants, M. Bollioud désigne les qualités nécessaires au censeur ; il tient son autorité de l'aveu du public, ainsi l'équité doit le rendre intègre, sincère et impartial ; il faut que sa fermeté soit tempérée par la prudence et par la modération, que la satire et le ton railleur soit banni de la censure. Si ces dispositions sont nécessaires dans l'auteur de la critique, il en est d'autres qui ne sont pas moins importantes pour celui qui en est l'objet. Tout écrivain doit s'attendre à être jugé, et doit être son premier juge et se défier de lui-même, observer le précepte d'Horace qui veut qu'il laisse pour ainsi dire reposer pendant un long temps son ouvrage pour le retoucher ensuite de sang-froid, consulter avec docilité, choisir un conseil éclairé, et s'en tenir à ses décisions. Toutes ces précautions soigneusement observées, l'écrivain peut se flatter d'être à l'abri des traits d'une critique injuste. Le public est équitable ; si l'ouvrage est bon, les mauvaises critiques ne sauroient le discréditer ; s'il est médiocre, la censure sera utile à l'auteur. Surtout qu'il fasse réflexion que la critique est en même temps nécessaire et inévitable ".

Ces observations, un peu intéressées, d'une victime de la critique, furent d'ailleurs approuvées en 1774 par Bordes qui, consacrant un mémoire aux qualités de la critique, nota qu'il était indispensable qu'elle ne présentât rien d'injuste ou d'odieux (1).

Ce même académicien eut l'occasion, le 18 janvier 1757, de dire un mot sur l'opéra italien, à la suite de la lecture d'une traduction qu'il avait faite de l'*Essai sur l'Opéra* d'Algarotti. Le texte italien imprimé avait été communiqué par l'auteur lui-même à l'académicien lyonnais au cours d'un voyage de ce dernier à Venise.

(1) Mémoire (non conservé) du 13 décembre 1774.

Les observations de Bordes sont intéressantes. Ce qui l'avait frappé surtout dans l'opéra transalpin, c'était la grandeur et la beauté des décorations, la richesse des costumes, la légèreté des danses, la justesse et la précision des chanteurs et des symphonistes. La musique lui avait semblé facile, abondante, légère, brillante, ingénieuse : ses yeux avaient été enchantés ; ses oreilles, ravies ; mais son cœur était resté vide. " L'opéra italien, rapportait notre auteur, consiste en vingt-cinq ou trente scènes de récitatif, terminées fidèlement chacune par une ariette. " Le récitatif est mauvais : c'est une psalmodie monotone et forcée, sans analogie avec la déclamation, sans vie, sans âme. Les Italiens, du reste, ne l'écoutent pas. " L'ariette arrive à la fin de chaque scène ; le personnage ne peut quitter le théâtre sans l'avoir chantée : qu'on assassine son père, il ne peut aller au secours sans avoir rempli cette loi ; il faut qu'il chante, et sans faire grâce d'une seule répétition... " On place des " roulements " très longs et très légers dans la tristesse et la douleur ; des points d'orgue terminent des ordres donnés par un roi ; le désespoir le plus violent attend la fin de la ritournelle pour éclater. Bordes cherche alors à considérer l'ariette simplement en musicien : " il trouve souvent un sujet heureux, brillant, naturel même ; mais bientôt il lui échappe, noyé, perdu sous ses ornements : l'oreille la plus exercée à se varier, a peine à saisir ce protée actif à se contraster, à se tourmenter en cent façons ; toujours même nombre de reprises, de variations, de doubles, qu'il soit question de tendresse, de fureur, ou d'une simple chanson ; la même marche existe, on n'y peut rien changer... " Dans l'opéra italien, pas de trace de la variété qui règne dans l'opéra français : " Point de chœurs, point de fêtes liées au sujet ; vous n'y verrez aucune de nos belles imitations de la nature, qui annoncent le débrouillement du chaos, le lever de l'aurore, des bruits de guerre ou de chasse, le soulèvement des flots, le sifflement des vents, la tempête et le calme renaissant, nos belles chaconnes, nos symphonies célestes, infernales, persanes, sauvages, pastorales.... " A tant de richesses, les Italiens opposent vingt ariettes enfilées au bout de vingt scènes d'ennui.

Et voici la conclusion de l'académicien : " L'opéra italien

L'ACTUALITÉ MUSICALE ET L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

n'est qu'une ariette, il est absolument inécoutable dans la moitié au moins de sa durée ; les Italiens n'écoutent jamais la scène, et c'est en cela qu'ils ont raison ; nous écoutons la nôtre ; il me semble que le procès est jugé... Les Italiens possèdent sans doute à un haut degré le génie de la musique, mais il est chez eux presque en pure perte, parce qu'ils n'ont pas su s'élever jusqu'à l'imitation de la nature... L'oreille seule a été l'objet de leurs travaux... La routine s'est emparé de leurs talents... Leur danse est toute en entrechats, leur poésie en sonnets, et, à voir leur fidélité singulière à ne composer leur musique que d'ariettes, on croirait que c'est en vertu d'un décret de l'Inquisition (1). "

Telle est l'opinion de Bordes, qui devait être partagée par presque tous les académiciens : l'opéra italien était donc condamné...

Si l'actualité musicale fut presque complètement laissée de côté par l'Académie (2), l'histoire de la musique ne fut guère plus cultivée : quatre ou cinq mémoires seulement furent consacrés à cette branche de l'art qui, aujourd'hui, nous apparaît comme essentielle ; et tous sont réservés à la musique des anciens, ce qui n'est pas surprenant, car la musique du moyen-âge ou de la Renaissance était, au XVIIIe siècle, complètement négligée.

Dès le 20 août 1714, Cheinet, rapporte un procès-verbal, " lut un projet de l'histoire de la musique, avec une épître dédicatoire à Mgr le Duc d'Orléans, ouvrage de l'auteur d'un poème sur la musique. " Cet auteur était-il le Père Fellon ? Nous ne le savons pas.

Les discussions sur l'histoire de la musique sont un dernier écho de la lutte des Anciens et des Modernes. Selon le témoignage de Brossette, que nous avons rapporté, les fondateurs de l'Académie s'efforçaient de réagir contre le goût du siècle, et tenaient tous pour l'antiquité. La ferveur classique de leurs successeurs était

(1) V. plus loin, page 225.

(2) Dans son Catalogue, Delandine indique bien un mémoire sur les *Progrès de la musique en France depuis le règne de Louis XIV*. De ce manuscrit dû à Clapasson, et dont l'intérêt pour nous serait très vif, il n'a été conservé que les premières pages (Mss acad. n° 161, f° 186-189).

moindre, et, sur quatre mémoires comparant et opposant les musiciens de l'antiquité aux modernes, deux accordent la supériorité aux derniers venus. La première dissertation est isolée. Présentée par de Regnauld à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres le 27 novembre 1731, elle nous est connue seulement par le procès-verbal qui la résume en ces termes :

" M. de Regnauld a lu un discours où, après avoir fait l'éloge de la musique et expliqué son pouvoir et ses avantages, il s'est renfermé dans l'explication des concerts que faisoient les Anciens, et dans le rapport que ces mêmes concerts avoient avec les nôtres, dont il y a des établissemens dans toutes les principales villes de ce royaume. Il a touché en passant la question fameuse qui a divisé nos savans modernes, savoir si la musique des Anciens étoit composée ou non de parties différentes. M. de Regnauld a semblé adopter l'affirmative et a soutenu cet avis par de nouvelles réflexions.

" M. le Directeur [de Glatigny], dans sa réponse, a ramené la même question, et l'a laissée indécise, par la difficulté de juger d'une chose dont nous ne pouvons avoir des exemples sensibles. "

La question, on le devine, avait été traitée de façon bien vague, et la conclusion était restée douteuse. Le sujet ne fut repris qu'en 1748. Cheinet rouvrit le débat avec son mémoire sur l'harmonie ancienne et moderne, lu à l'Académie des Beaux-Arts le 27 mars. Il proclamait, en débutant, la supériorité complète des Grecs et des Romains en éloquence, en poésie, en architecture et sculpture, et même en peinture. Pour ce dernier art cependant, il signalait la maîtrise des modernes en ce qui concerne le clair-obscur. Quant à la musique, disait-il " on peut démontrer comme géométriquement que nos derniers modernes surtout ont porté la perfection de cet art infiniment plus loin que les Grecs et les Romains n'ont pu le faire. " Cheinet justifie son affirmation par cette seule phrase : " Les uns et les autres, comme dans la peinture, n'en ont sûrement connu pour ainsi dire que le bas-relief, sçavoir la mélodie, et cela doit paroître ainsi puisque, de tous les effets les plus merveilleux que l'on nous rapporte de leur musique, il n'en

L'ACTUALITÉ MUSICALE ET L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

est point qui n'ait été produit par un seul musicien particulier, et pas un qui l'ait été par un concert de plusieurs (1)."

Huit jours après la lecture de ce mémoire, le Père Tolomas présentait ses *Réflexions sur la musique et la peinture des Anciens*, que, remarquait-il lui-même, il aurait mieux fait d'intituler " Réflexions sur le discours que vous entendîtes lire mercredi dernier. "Le Père Jésuite, tout comme ses prédécesseurs de 1738, commence et conclut son discours en signalant que les discussions les plus serrées ne peuvent aboutir qu'à des probabilités, parce que rien n'est resté de la musique des Anciens, et que la Vérité est encore au fond du puits. Il lui semble pourtant que la privation du contrepoint ne peut diminuer en rien l'excellence et le prix de la musique antique : c'est là du reste, ajoute-t-il, l'opinion de Burette, dont le témoignage n'est pas suspect, parce qu'il est celui d'un partisan des modernes. Le Père Tolomas a relevé, dans certains auteurs anciens, tels que Athénée et Macrobe, des passages qui lui semblent prouver que l'antiquité n'a pas ignoré l'harmonie et le contrepoint. Une citation de Macrobe lui apparaît comme un argument péremptoire ; c'est celle-ci : " Voyez, écrivait Macrobe, quel est le nombre de voix qui forment nos chants de musique. Leur multitude toutefois se rapporte à une harmonie. Là, vous entendrez à la fois des tons aigus, des tons graves, des tons moyens, des voix d'hommes, des voix de femmes. Là, tout se marie avec les accords de la lyre. Toutes les voix s'entendent, et vous n'en distinguez aucune. " Ne retrouve-t-on pas sur ce texte tous les caractères de notre musique? " Et si on employait les mêmes termes, en parlant de quelque chœur de La Lande, serait-on accusé avec justice d'avoir donné une fausse idée, je ne dis pas de la manière propre de ce savant musicien, mais de la musique de son siècle, dans le goût de laquelle il a composé ? On peut subtiliser sur ce texte... et prétendre que la diversité des tons ne prouve pas l'existence des accords; puisque, ces tons étant à l'unisson, il ne pouvait y avoir de contraste dans les parties. Mais un mot de

(1) Mss acad. n° 161, f° 91-105.

Macrobe anéantit cette défaite, car l'auteur ajoute : Et le concert résulte des dissonances mêmes (1). "

L'ACTUALITÉ MUSICALE ET L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Ce mémoire invoquait l'autorité de Burette, l'historien bien connu, mort en 1747. C'est sous le couvert de ce même nom, et aussi du théoricien anglais Wallis, que fut présenté le dernier mémoire académique consacré à la querelle des Anciens et des Modernes. C'est Mathon de la Cour qui le rédigea : son travail n'a pas été conservé, et ce n'est qu'une petite perte, car, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, Mathon n'était pas riche en idées originales, et redoutait les travaux de première main. Nous le voyons, sur ce sujet historique comme dans les questions d'harmonie, se contenter de résumer des ouvrages antérieurs. Voici l'analyse de son mémoire, publiée dans les procès-verbaux.

" M. Mathon a lu une dissertation sur la musique des Grecs. Il a donné une notice des principaux auteurs anciens qui en ont traité et que Meibomius a traduits en latin et rédigé en un seul corps. M. Mathon a fait mention des autres auteurs que Wallis anglois a mis au jour. Tous deux infectés de la folie des nombres. Il a rappelé le traité de Plutarque ; le peu qu'en dit Athénée ne lui a pas échappé. Ce sont les sources qu'il nous a indiquées comme les plus sûres pour connaître la musique ancienne. De là, il a passé à l'examen des ouvrages de M. Burette qui a rectifié, selon lui, les idées des anciens auteurs et a assoupi les disputes élevées à ce sujet par d'excellens raisonneurs. M. Mathon est entré ensuite dans le détail d'un de ses ouvrages sur la mélopée des Grecs, et on peut regarder sa dissertation comme un supplément aux découvertes de M. Burette " (2).

Mathon, partisan des théories de Wallis et de Burette, croyait donc à la supériorité des modernes en matière musicale. Un mot intéressant à signaler : " Tous deux infectés de la folie des nombres. " Notre auteur s'intéressait pourtant vivement aux questions d'harmonie mathématique, et savait, à l'occasion, comme nous allons le voir, discuter sur la proportion harmonique, la proportion géométrique et la proportion arithmétique (3).

A l'histoire de la musique peuvent se rattacher deux mémoires

(1) Mss acad. N° 158, I, f° 29-35.

(2) Séance de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres, 13 août 1748.

(3) On ne s'étonnera pas que nous nous tenions tout-à-fait en dehors des débats historiques ou harmoniques que nous rapportons. Nous ne faisons que présenter les

L'ACTUALITÉ MUSICALE ET L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

consacrés par le Père Tolomas à la *Mélographie ou Déclamation notée des Anciens*. Ces deux mémoires, conservés l'un et l'autre (1), et lus au cours des séances du 2 juillet 1749 et du 29 juillet 1750, présentent une réfutation point par point d'un discours de Bollioud-Mermet. Bollioud s'était proposé de prouver que la déclamation en usage sur l'ancienne scène était une véritable musique, et que, si elle n'avait pas été telle, il aurait été impossible de la noter. Ce mémoire a disparu, et son auteur, se rendant peut-être compte de son erreur, oublia même de le signaler dans la liste de ses travaux lorsqu'il écrivit son histoire de l'Académie. C'est que la réfutation avait été écrasante, bien que conçue dans la forme la plus correcte. Voici le début de la dissertation du Père Tolomas qui nous montre l'urbanité des discussions académiques :

" C'est sans doute rappeler à vos Esprits un souvenir bien agréable que de remettre sous vos yeux le sujet que j'entreprends de traiter. Le nom de la Mélographie doit ici réveiller l'idée d'une dissertation où brilloit une érudition peu commune dispensée avec goût et parée de toutes les grâces du style. C'est pourtant contre un ouvrage si estimable et si digne des applaudissemens qu'il a reçus dans cette Compagnie que j'oseroi proposer modestement mes doutes ; ou, pour annoncer mon dessein avec cette noble franchise qui sied si bien dans les écrits littérairement polémiques, je diroi avec liberté que j'entreprends de réunir sous un point de vue des autorités, d'alléguer des faits, d'établir des principes, de développer des conséquences, d'où il résulte au sujet de la mélographie un sentiment contradictoirement opposé à l'opinion qui, sous la plume de son ingénieux défenseur, auroit captivé vos suffrages, si la Vérité, quoiqu'ingénieusement attaquée, pouvoit jamais perdre sa cause dans un tribunal éclairé... "

Résumons, en quelques mots, l'argumentation très serrée du Père Tolomas :

On ne peut puiser un argument pour la thèse de Bollioud dans l'identité du sens de *cantus*, *carmen*, *versus*, *numen*, *modi*, de même que l'on ne pourrait conclure, à l'avenir, que les poèmes sont des œuvres musicales quand leurs auteurs emploient l'expression : *je chante*. Des arguments tirés de Cicéron et de Juvénal

discussions des académiciens lyonnais. D'ailleurs la plupart de ces questions sont depuis longtemps *classées*.

(1) Mss acad. n° 161, f° 73-79 et 82-89.

montrent que les poètes comiques latins ne faisaient presque pas sentir le nombre et le rythme de leurs vers, afin que leurs dialogues ressemblassent davantage à la conversation ordinaire. Sans doute, les acteurs antiques empruntaient un secours du ministère des musiciens : les artisans de la modulation scénique fixaient sur le papier, selon les règles d'une tablature connue, toutes les inflexions de la voix de l'acteur, et tous les sons aussi que devait tirer ou de sa flûte, ou de sa lyre, ou de quelque instrument à cordes, le musicien accompagnateur, qui soutenait par son jeu la déclamation des paroles. Mais cela n'a rien de commun avec la basse continue. Le musicien aidait l'acteur, le suivait pas à pas pour jouer à son oreille, mais ne se faisait pas entendre du public : ce moyen de soutenir la diction parut même si heureux que de la scène il passa sur la tribune aux harangues.

Bien que la déclamation ne soit pas un véritable chant, on en notait les inflexions, et une telle notation n'est pas impossible. Si la variété des signes dans ce cas doit être grande, elle ne l'est pas plus que dans la langue chinoise ou dans la chorégraphie. Les maîtres de ballet notent tous les pas et toutes les figures des ballets les plus composés, et une telle notation, pour complexe qu'elle soit, est déchiffrée par tous les danseurs, même les plus médiocres. Ces inflexions, dans le théâtre ancien, étaient non pas rigoureusement fixées ; elles étaient simplement indiquées au goût de l'exécutant " de même que le goût du chant n'est que très imparfaitement déterminé par la tablature de nos musiciens. "

Le Père Tolomas cite enfin l'exemple célèbre de Racine qui, selon le témoignage de son fils, dictait à la Champmeslé les tons " que même il notait " (1).

La démonstration du Père Jésuite, comme nous l'avons dit convainquit tout-à-fait Bollioud-Mermet. Ce dernier devait subir une fois encore une réfutation conçue en termes plus vifs, et dont le retentissement fut certainement plus considérable en raison de la célébrité du contradicteur qui ne fut autre que Rameau lui-même.

(1) Des articles sur la Mélographie furent publiés dans le *Mercure* de novembre 1756 et d'avril 1757.

III

L'Harmonie.

" La Musique, écrivait Rameau en dédiant sa *Génération harmonique* aux membres de l'Académie des Sciences de Paris, la Musique n'est pour le commun des hommes qu'un Art destiné à l'amusement, et dont il n'appartient qu'au goût d'enfanter et de juger les productions : pour Vous, elle est une Science fondée sur les principes, et qui, en enseignant à flatter l'Oreille, fournit à la raison de quoi s'exercer. " Ainsi, et comme leurs collègues de Paris, les Académiciens lyonnais envisageaient la musique ; ils la considéraient moins comme un art que comme une science dont " la théorie ne saurait manquer d'avoir des charmes pour ceux qui aiment les mathématiques, puisqu'elle n'est fondée que sur les rapports et les proportions des nombres, et que c'est uniquement à cause de ces rapports qu'on a mis la musique au nombre des parties des mathématiques... (1) " La musique classée dans les " mathématiques sensibles ", voilà qui nous étonne vivement aujourd'hui, car nous avons séparé depuis longtemps l'art musical des théories acoustiques, mais qui n'était pas surprenant à une époque où florissait l'esprit, nous dirons même la manie géométrique, et où les découvertes de Rameau donnaient de l'actualité aux questions harmoniques. Près de la moitié des mémoires académiques de Lyon est consacrée à l'harmonie en général ou à la question du tempérament égal appliqué à l'accord des instruments à clavier. Bollioud-

(1) Mathon de la Cour, Discours sur la génération harmonique (Académie des Beaux-Arts. 10 Mars 1738).

L'HARMONIE Mermet, Cheinet, Mathon, Joannon, le Père Dumas reprennent sans cesse pour leur compte les théories ramistes ou, très rarement, les discutent, et Rameau lui-même, un jour, intervient dans le débat.

Le premier mémoire sur l'harmonie fut lu à l'Académie des Beaux-Arts le 27 Juin 1736, c'est-à-dire deux mois et demi après le début des conférences de la société (12 avril). C'était le discours de réception du jeune Joannon qui comprenait naturellement le compliment d'usage à l'Académie et au Prévôt des Marchands (1). La première partie, précédée de l'épigraphe :

Concordia parvæ res crescunt,
Discordia vero maximæ dilabuntur,

est réservée à des généralités sur l'harmonie universelle, la musique surnaturelle selon les principes de laquelle, pour employer les termes d'un écrivain du XVIIIe siècle : Dieu aurait créé l'univers et en aurait formé l'arrangement avec la première matière (2). Joannon débutait ainsi :

" Tel est l'assujettissement des choses créées qu'elles ne peuvent se soutenir sans cette union, sans ce je ne sçay quoy d'harmonique, si essentiel à leur existence, assujettissement ordonné par la sagesse du Créateur, assujettissement enfin sans lequel les créatures fussent retombées dans le chaos... "

Puis c'est la constatation de l'existence de l'union et de l'harmonie dans toute la nature, dans tous les êtres matériels, spirituels, ou métaphysiques ; de l'union du corps et de l'âme ; ce sont encore d'imprévues considérations historiques sur l'histoire de Rome et de la France ; enfin mille banalités sur la musique naturelle des vents et de la mer, des cris des animaux, du chant des oiseaux ; la notation, d'après le Père Kircher, du chant du rossignol, du coq, de la poule, de la caille et du coucou ; le bourdonnement musical de la mouche " où nous distinguons alternativement la tierce, la quinte

(1) Mss acad. n° 161, f° 160 à 175.
(2) Jacques Bonnet, *Histoire de la danse* ; 1725.

et l'octave " ; le coassement de la grenouille " qui a ses tons " ; les cris de l'enfant... L'HARMONIE

La partie essentielle du mémoire est consacrée à la recherche du principe de l'harmonie d'après Rameau, et Joannon " met en parallèle avec la corde de Rameau une expérience bachique. "

" L'an passé, dit-il, me trouvant avec quelques amis à souper, las enfin d'une séance trop longue, et plein d'ennuis, je ne sçay dans quelle vüe je portay le doigt sur l'extrémité de mon verre rempli de vin, et, à force de le frotter, j'en fis naître un son : mais peu flatteur, et c'est ce qui me fit abandonner ce manège ; je le bus à moitié, et ensuite toujours par le même hazard, je recommençoy le même frottement, un son vint frapper mes oreilles : mais ce n'étoit plus le même ; je sentis un son beaucoup plus élevé, cela me donna lieu de faire quelques réflexions, et enfin à force d'épreuves j'ay trouvé, dans la même proportion de la corde de Rameau, tout le sistème de l'harmonie dans un verre ".

Ce détail n'est pas inconnu ; au cours des quelques lignes consacrées à Joannon, dans sa *Biographie des musiciens*, Fétis le rapporte, d'après Delandine, et écrit : " On trouve dans cet ouvrage, daté de 1739 [ce qui est une erreur (1)], la description de l'effet du frottement des verres pour la production des sons ; l'harmonica de Franklin est de beaucoup postérieur à cette date. " En rapportant cette expérience, Joannon buvait-il dans son verre ? Nous aimerions pouvoir attribuer une découverte intéressante à un jeune académicien de vingt-deux ans... (2).

Après l'avoir rapportée, Joannon abandonne sa trouvaille ; il examine la production de la douzième et de la dix-septième par le pincement d'une corde grave de clavecin, et résume ensuite la théorie ramiste de l'origine des consonnances et du renversement de l'harmonie, puis renvoie à plus tard l'étude des dissonances. Il conclut en demandant la censure de l'Académie pour " rectifier ses faibles idées qui peuvent avoir quelque chose de vrai. " Ces

(1) Erreur commise par Delandine et bien excusable : sur le manuscrit de ce mémoire, qui porte la signature de Joannon, est indiquée l'année 1739.

(2) On sait que Gluck, dès 1746, donnait à Londres, avec un vif succès, des concerts d'harmonica, et jouait " un concerto pour vingt-six verres à boire accordés par l'eau de source. " (*Daily Advertiser* du 31 mars 1746, cité par Wotquenne).

L'HARMONIE faibles idées, l'académicien l'avait déclaré lui-même, sont celles de Rameau.

Peu de temps après, le 29 août 1736, Joannon donnait son second mémoire, nouveau résumé des idées de Rameau sur les dissonances (1).

Un autre académicien, Mathon de la Cour le père, se plaisait à refaire à l'usage du public les ouvrages de Rameau. Il avait débuté à l'Académie des Beaux-Arts le 24 Mai 1736 en signalant à ses collègues le fameux " clavessin des couleurs " nouvellement inventé par le Père Castel, et en leur disant quelques mots du rapport de l'harmonie des couleurs avec l'harmonie des sons. Le 26 juillet de la même année, il lut un mémoire très court et peu explicite sur la proportion harmonique, dont la conclusion est celle-ci :

" La proportion harmonique produit toutes sortes d'intervalles faux et dissonans, ce n'est donc qu'accidentellement et non par une propriété spéciale qu'elle divise harmoniquement l'octave, la quinte et la tierce majeure. J'ai donc eu raison de dire que ce n'estoit pas dans cette proportion qu'il falloit chercher l'origine de l'harmonie pour laquelle je ne crains pas d'avancer qu'elle n'est d'aucun usage (2) ".

Cette idée-là est encore empruntée à la *Génération harmonique* de Rameau qui, publiée en 1737 seulement, avait été présentée, le 12 janvier 1734, à l'Académie des Sciences de Paris.

C'est le 8 avril 1737 que Mathon de la Cour donna à l'Académie des Beaux-Arts un résumé des principes de la composition d'après les règles de Rameau :

" Quelles obligations, dit-il en débutant, n'avons-nous donc pas à M. Rameau d'avoir réduit l'art de la composition en système, et de nous avoir découvert les sources et les principes de ses règles. Il ne tient qu'à nous d'apprendre aujourd'huy en peu de mois ce qui demandoit auparavant plusieurs années d'un travail pénible et dégoûtant. L'envie et la prévention qui ne manquent presque jamais de s'élever contre les nouvelles décou-

(1) Mss acad. n° 161. 7° 176 à 183.

(2) Mss acad. n° 154. p. 3 à 7. Delandine dans son catalogue indique ce mémoire comme anonyme.

vertes, ont empêché la plupart des Musiciens de vouloir s'instruire de ce qu'il contenoit ; ils le méprisent et le condamnent avant que de l'avoir lû. D'un autre côté, beaucoup de personnes ont esté effrayées de l'obscurité avec laquelle il est écrit... Il faut l'avouer : Rameau est plus habile musicien qu'il n'est bon écrivain... "

Et l'académicien lyonnais insiste sur ce défaut évident du grand harmoniste : style peu clair semblant destiné aux seuls savants ; livre grossi de répétitions, de longues digressions sur les erreurs anciennes. Aussi, Mathon veut-il donner de l'important et précieux ouvrage un résumé clair et concis à l'usage du public. Tel devait être encore, quinze années plus tard, le but de d'Alembert quand il publia ses *Elémens de musique théorique et pratique*, édités à Paris d'abord, et à Lyon, à partir de 1759 (1).

Mathon définit d'abord une pièce de musique qui " n'est autre chose qu'une suite d'accords entremêlés avec art. La science de la composition consiste donc uniquement à connaître les différents accords, et la place qui convient à chacun d'eux. " Il étudie en quelques pages les accords, les sons fondamentaux et la basse fondamentale, les cadences, les tons et les modes, l'usage des dissonances. Il indique enfin " comment on met en pratique les règles précédentes. " Son résumé de l'art de la composition mérite d'être cité tout entier ; il ne tient qu'une page :

" Quand on veut composer, on commence par choisir le ton et le mode qu'on veut faire dominer dans la pièce, et on met à la clef le nombre de dièses ou de b mols qu'ils demandent.

" On fait ensuite un chant à son goût qu'on destine à estre le dessus ou la basse, car il est indifférent par laquelle que ce soit des parties qu'on commence.

" La grande difficulté pour ajouter les autres parties, est de sçavoir bien distinguer tous les changemens de ton qui arrivent dans le cours de la pièce.

" Le moyen de les connoître est d'observer les dièses ou b mols qui

(1) " *Elémens de Musique théorique et pratique suivant les Principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés, par M. d'Alembert.*" 1re édition, Paris, 1752. En 1759, d'Alembert céda son privilège à Jean-Marie Bruyset, libraire à Lyon, qui en fit plusieurs éditions.

L'HARMONIE surviennent, mais cette marque n'est pas toujours suffisante parce qu'il arrive souvent qu'une partie des notes qui devroient avoir des dièses ou des b mols, ne se trouvent pas dans le chant, et qu'ainsi on ne sçait pas combien il y a de dièses ou de b mols pour former le nouveau ton. En ce cas il faut observer les cadences ou chutes du chant qui arrivent de temps en temps ; ces repos nous indiquent les notes toniques.

" L'oreille et l'habitude servent beaucoup pour appercevoir facilement ces changemens de ton, et pour sçavoir dans le doute se déterminer en faveur de ceux qui conviennent le mieux.

" Rameau veut qu'après le repos du chant sur une tonique, on rapporte les notes plutôt à la tonique qui suit qu'à celle qui précède, et que par conséquent on conforme l'harmonie des accords au ton qui suit, plutôt qu'à celui que l'on quitte.

" Quand on sçait en quel ton est le chant, on en trouve facilement la basse fondamentale, et on connoît quel accord il faut à chaque note.

" Pour faire ensuite chaque partie en particulier, on prend à son gré dans chaque accord parmi les sons qui le composent celuy qui convient le mieux pour donner à cette partie le chant et l'expression qu'on désire.

" Si l'on compose à plusieurs parties, on a soin de faire entendre les accords en entier, c'est-à-dire qu'il n'y ait aucun son de l'accord qui ne soit dans quelqu'une des parties. On double aussi ceux qu'on veut de ces sons, c'est-à-dire qu'on les fait entendre en diverses parties à l'octave ou à l'unisson. Il faut observer là-dessus qu'il convient de doubler le son fondamental de l'accord préférablement à tout autre, et sa quinte préférablement à sa tierce " (1).

On le voit par cet extrait, l'art de la composition était à la portée de tout le monde, et l'on comprend sans peine que plusieurs des académiciens aient été tentés, après cette exposition, de s'y livrer. Ce bref traité de composition n'était, à vrai dire, qu'un résumé des règles de l'harmonie à l'usage des élèves, et l'on est étonné que Mathon se soit permis de reprocher à Rameau son méchant style...

Cependant, dix années plus tard, Mathon de la Cour reprit son idée en la développant, mais, cette fois, il se contenta d'indiquer ce que devrait être un manuel élémentaire et complet de musique. C'est à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres qu'il soumit son projet dont le texte n'a pas été conservé.

(1) Mss acad. n° 161, p. 1 à 19.

" M. Mathon, rapporte le procès-verbal du 1er août 1747, se plaint du défaut de livres élémentaires capables de donner une idée de cette science [la musique] à ceux qui veulent s'en instruire ; il en attribue la cause au peu de principes et de théorie de la plupart des musiciens qui ne connoissent leur art que par pratique et par routine. Il incite les savants à travailler à un traité complet de la musique, qui sera divisé en deux parties, l'une dogmatique, et l'autre historique. Dans la première on s'attachera principalement à chercher la cause, l'origine et les premiers principes de l'harmonie, et M. Mathon pense que si on parvenoit à les connoître à fond, il seroit possible de déterminer le vrai goût de la musique de même qu'on discerne celui de l'éloquence, de la poésie, de la peinture. On expliqueroit ensuite le détail des règles de la composition, on y joindroit la manière de lire et de noter la musique, avec des observations sur le goût et sur la propreté du chant ; la partie historique contiendroit l'invention de la musique et des instrumens, les progrès et les variations de cet art chez tous les nations connues ". L'HARMONIE

On voit percer ici un louable souci qui tracassait peu les académiciens lyonnais : celui de l'histoire musicale, bien négligée naguère encore. C'est peut-être pour répondre aux souhaits de son collègue, que Bollioud-Mermet entreprit en 1749 son grand mémoire sur les moyens de perfectionner la musique, dont nous parlerons plus loin.

Quelque temps après la publication de la *Génération harmonique*, Mathon, selon son habitude, présenta, en son nom personnel, un résumé des idées exposées par Rameau dans son nouvel ouvrage. Son mémoire, lu le 10 mars 1738, n'a pas été conservé. En voici l'analyse d'après le procès-verbal de la séance.

" M. Mathon a lu un mémoire sur la génération harmonique et la basse universelle. Il est divisé en trois articles : le premier, qui est sur la génération harmonique, est fondé sur ce qu'un son n'est jamais seul, mais qu'il porte toujours son accord, c'est-à-dire son octave, sa quinte, et sa tierce ; M. Mathon prétend que les sons qui composent cet accord doivent aussi à leur tour porter le leur, et ainsi jusqu'à l'infini, et que cette suite d'accords compris les uns dans les autres est l'origine de tous les tons, modes, intervalles et accords naturels ; pour rendre la chose plus sensible, il a dressé une table qui contient cette progression d'accords, et qui montre que l'harmonie n'est point arbitraire.

L'HARMONIE

" Le second article donne les règles du calcul des intervalles de la musique, c'est-à-dire de leur addition, soustraction, multiplication et division.

" Le troisième article donne la résolution d'un problème assez singulier : on demande un son qui soit consonnant avec toutes les notes d'un air. M. Mathon dit que ce son doit être celui qui répond à l'unité dans sa table ; en effet, ce son étant le fondement des autres n'est dissonant avec aucun deux ; c'est pourquoi il lui donne le nom de son fondamental ou basse universelle. "

Ce mémoire avait été envoyé à Dom Charles Hébert de Quincy, religieux de Boulogne. Celui-ci envoya à Mathon un travail contenant quelques objections à la théorie renouvelée de Rameau, objections auxquelles l'amateur lyonnais répondit avec succès. Les diverses pièces de ce procès harmonique furent soumises à l'Académie dans les séances du 20 mai et du 18 novembre 1739. Les lettres écrites par le Père de Quincy existent dans la collection des manuscrits académiques. (1).

Un autre mémoire, dû à Bollioud-Mermet, se rapporte à un sujet voisin du précédent et s'inspire encore de Rameau ; nous ne le connaissons encore que par le procès-verbal de l'Académie des Beaux-Arts daté du 13 janvier 1745 :

" M. Bollioud a lu un mémoire sur l'unité de l'harmonie. Son dessein a été de prouver que la connaissance de la basse fondamentale de quelque air de musique que ce soit, est la règle naturelle et invariable de l'harmonie qui convient à cet air. On trouve la règle dans ce mémoire ; il est vrai qu'il y a des chants qui paroissent susceptibles de plusieurs basses continues, mais M. Bollioud prétend que, si la basse continue qu'on aura choisie ne dérive pas de la basse fondamentale, elle ne peut être dans la vraie harmonie, et qu'en un mot elle est unique. Un air entier pourroit être équivoque tandis que sa basse ne sauroit l'être. Les exemples et les preuves rapportées dans ce mémoire contribuent à justifier le sentiment de son auteur ".

Avec les mémoires de Cheinet et du Père Dumas, nous arrivons heureusement à des travaux plus sérieux que ceux résumés jusqu'à présent.

(1) Mss acad. n° 161, f° 30; et 267 (Correspondance académique) vol. I, f° 107.

Le premier mémoire composé par Cheinet fut présenté successivement aux deux Académies, le 14 mai 1743 et le 5 juin suivant. Il débute par un éloge enthousiaste de Rameau : L'HARMONIE

" ... De nos jours, dit-il, le goût de la musique est devenu si général que, tout comme autrefois parmi les Grecs, on commence à la regarder comme devant entrer dans l'éducation de toute personne bien élevée. Mais une chose qui doit surprendre, quand on veut y faire attention, c'est comment les Musiciens, sans aucune véritable connaissance de leur art, ont cependant pu le porter au point de perfection où nous le voyons aujourd'hui : et cela uniquement à force de tâtonnemens et d'expériences, dont ils n'ont jamais connu les vraies liaisons. Ce n'est que de nos jours que les vrais principes de l'harmonie et de la musique nous ont été découverts. Principes si féconds et si lumineux qu'à la clarté desquels on voit s'évanouir une fourmilière de règles toujours incertaines ou très inutiles, et paroître à leur place les véritables règles de l'harmonie et de la musique, non moins certaines, ni moins faciles à apprendre que celles de l'arithmétique ; et par le moyen desquelles, on peut sans exagération, acquérir dans un mois de tems ce que l'on n'aqueroit autrefois qu'après plusieurs années d'un travail assidu.

" C'est maintenant que la connoissance peut toujours précéder l'expérience et que l'on a la satisfaction de les voir à chaque instant s'accorder si bien ensemble.

" Jusques à présent, les Maîtres ont toujours pris le contrepied en enseignant la composition, c'est-à-dire l'art de se servir de l'harmonie ; ils n'ont jamais manqué de faire commencer leurs élèves par leur apprendre à composer un dessus sur une basse donnée ; ensuite une basse sur un dessus donné : après quoi, ils faisoient ajouter une troisième partie, et, quand ils en étoient venus là, il les abandonnoient à l'usage etc. Au lieu que, par la connoissance des véritables principes, on voit clairement qu'il est plus aisé à un commençant de composer à quatre ou cinq parties qu'à deux ou trois : parce qu'il ne sauroit se tromper en rendant toujours l'harmonie complète ; au lieu qu'en ne composant qu'à deux ou à trois, il faut qu'il sache faire un juste choix des parties de l'harmonie qui lui conviennent le mieux.

" Nous devons ces heureuses découvertes à M. Rameau, qui, après avoir porté son art peut-être plus loin qu'aucun Musicien, ne se trouvoit pas cependant entièrement satisfait : parce qu'il ne faisoit alors que sentir sans connoître. Ce rare génie, né pour nous découvrir les routes les plus cachées de l'harmonie, voulut savoir la cause ou l'origine de ces accords

L'HARMONIE dont il faisoit, au gré des connoisseurs, un si charmant usage sur son orgue... "

Cheinet vante alors la première découverte de ce principe que " la musique consiste essentiellement dans deux accords "; il indique que Rameau continue ses recherches dont il a publié le résultat dans son dernier ouvrage,

" ouvrage, au reste, rempli de faits et d'expériences physiques les plus curieuses et les plus recherchées : mais ouvrage en même temps qui ne laisse rien à souhaiter à quiconque l'a bien entendu, pour tout ce qui regarde l'harmonie et la composition. De sorte qu'on peut dire hardîment de son auteur que la musique ne lui doit pas moins que la Géométrie à M. Descartes. Mais pourquoi donc les Musiciens se sont-ils toujours révoltés contre lui ? Cela ne pouvoit être autrement.

Urit enim fulgore suo, qui prægravat artes
Infra se positos... " (1)

Ce préambule très vibrant était peut-être destiné spécialement à Bollioud-Mermet qui se plaisait à critiquer Rameau au sujet du tempérament. Cheinet eut l'occasion, quelques années plus tard, en 1748, de rappeler son opinion sur le père de l'harmonie moderne, et de vanter de nouveau " son rare génie ".

" J'avais dit longtemps avant M. de Voltaire, écrivait-il le 27 mars 1748, que l'on pouvait placer cet auteur [Rameau] à côté de M. Descartes ; et cela, parce que si l'un a fourni aux géomètres le moyen de ne rien ignorer en géométrie, l'autre a procuré aux musiciens tout ce qui peut leur être nécessaire pour découvrir à l'infini les secrets et les ressorts dont l'harmonie peut se servir agréablement " (2).

Dans son mémoire de l'année 1743, Cheinet, en exposant le principe de l'harmonie, déclarait n'avoir rien à dire que d'après Rameau. Dans celui de 1748, après avoir, comme nous l'avons indiqué plus haut, établi une comparaison entre la musique des Grecs et des Romains et la moderne, il fait de nouveau le plus grand éloge du musicien de *Castor et Pollux*, en tant que compo-

(1) Mss acad. 154, f° 129 et suiv.
(2) Mss acad. 161, f° 91-105.

siteur et harmoniste. Pour profiter de ses ouvrages théoriques, remarque-t-il, il est indispensable de connaître les premiers éléments de la géométrie et du calcul. Pour ceux qui ne les possèdent pas, quelque expérimentés qu'ils soient dans leur art, " ils ne sont pas plus en état de profiter et encore moins de juger les œuvres théoriques de cet auteur que les plus expérimentés maîtres maçons pourraient l'être s'ils s'avisaient de vouloir décider d'un traité d'architecture raisonnée et fondée uniquement sur les principes de la géométrie..... Mais ces sortes d'ouvrages se lisent-ils comme une gazette ? Du moins, ce n'est pas ainsi que je les ai lus ; je les ai médités la plume à la main sans en laisser un mot en arrière." Et Cheinet fait encore ressortir la haute valeur de ces œuvres, en les comparant au plus récent traité de composition, dû à Masson, " tant goûté et vanté par les plus habiles maîtres ", et qui n'est pourtant qu'un " amas confus de règles sans liaison, sans aucun principe, uniquement fondées sur des expériences de sentiment auxquelles l'esprit ne saurait prendre aucune part." Le manuscrit, malheureusement incomplet, se termine par un examen des idées du Père Parran sur la composition des tierces. (1)

L'HARMONIE

En 1752, le 25 janvier, Cheinet avait lu, à l'Académie des Sciences, un discours dans lequel, rapporte le procès-verbal, il avait " prétendu démontrer, contre ce qu'avance Rameau, que la tierce mineure naît, comme tous les autres accords, de la basse fondamentale et qu'elle ne lui est ni étrangère, ni contre l'ordre naturel. " Ce discours n'a pas été conservé, mais, le 2 août 1754, il reprit sa théorie concernant l'origine de la tierce mineure et la présenta à la Société Royale des Arts. Cette théorie dut paraître trop ardue au secrétaire de la Société, qui ne l'analysa pas, et se contenta de relater dans son compte-rendu : " M. Cheinet a lu un discours sur l'harmonie dans lequel il a parlé d'une 3e mode proposé par M. de Blainville ". Dans ce discours, dont l'exorde était constituée par les lignes humoristiques que nous avons déjà citées (page 176), Cheinet parlait en effet d'abord du mode inventé par

(1) Mss acad. nº 161, fº 91-105.

l'harmonie Blainville (1). Il s'arrêta peu d'ailleurs là-dessus, et traita gaiement la question.

Il avait appris l'existence de ce nouveau mode par la lettre de J. J. Rousseau publiée dans le *Mercure* du mois de juin, et aussitôt, pour éprouver la beauté de l'invention nouvelle, il avait eu la curiosité de composer un trio dans ce mode de fantaisie. Son essai, il le rapporte en ces termes :

" Après avoir brouillé dix à douze feuilles de papier de musique, et en avoir mis au net quinze à vingt mesures, je me ravisoi sagement, quoiqu'un peu tard, lorsque je fis attention à la peine qu'il me restoit encore à prendre pour finir mon entreprise. Car, faisant ensuite réflexion que, ma pièce finie, faite et parfaite suivant mes souhaits, elle ne pourroit cependant jamais servir honnêtement qu'en hiver, à table, pour y faire cuire des œufs au jus, cette triste réflexion me fit prendre sur le champ la généreuse résolution de mettre en lumière ma nouvelle composition, c'est-à-dire d'en allumer mon fagot à la flamme duquel, soutenue encore de celles de tous mes brouillons musiquaux, je me chauffoi très agréablement, bien résolu de n'entreprendre rien de pareil en ma vie ".

Dans la seconde partie de son mémoire, Cheinet s'efforce de montrer, contrairement à l'opinion de Rameau dont, de nouveau, il vante l'extraordinaire génie, que la tierce mineure, comme la tierce majeure, a pour générateur le son fondamental. Il démontre sa proposition en divisant la corde de Rameau successivement en 2, 3, 4, 5 et 6 parties égales. La corde, réduite à sa moitié, donne l'octave du son fondamental ; ses deux tiers donneront la quinte *sol;* ses trois quarts donneront la quarte *fa ;* ses quatre cinquièmes la tierce majeure *mi;* et ses cinq sixièmes, sa tierce mineure *mi* bémol. La progression harmonique suit ainsi la progression numérique 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Cheinet s'étonne que Rameau n'ait pas fait lui-même une si heureuse trouvaille. Cette découverte lui semble confirmée par l'expérience des facteurs d'orgues, qui accompagnent toujours le

(1) Sur le 3e mode de Blainville, v. Fétis, *Biographie des Musiciens*. Il fut question de ce mode dans le *Mercure de France* en 1751 : 2e volume de juin, p. 174 ; volumes de septembre, p. 166, et de novembre, p. 120.

gros tuyau donnant le son fondamental *ut*, de quatre autres tuyaux dont l'un fait sonner son octave, l'autre sa quinte, le troisième sa tierce majeure, et le quatrième sa tierce mineure. Cette origine commune de la tierce majeure et de la tierce mineure explique la facilité avec laquelle on change naturellement de mode sans changer de ton. Et Cheinet cite comme exemple une scène célèbre de Lully, celle de Mercure et de Méduse, dans *Persée*, au cours de laquelle Mercure ne quitte pas le mode mineur, non plus que Méduse, le mode majeur (1).

L'HARMONIE

Cette trouvaille de Cheinet présente un très grand intérêt historique. Il semble en effet que l'Académicien lyonnais fut réellement le premier à signaler l'authentique génération de la tierce mineure. Sans doute, Rameau, qui se tenait au courant de toutes les discussions harmoniques, eut-il connaissance de cette découverte ; peut-être même pourrait-on interpréter son silence là-dessus comme une approbation de la juste théorie de Charles Cheinet.

Les diverses communications du Père Jean Dumas consistaient en la lecture d'extraits du *Traité d'Harmonie physique et géométrique, théorique et pratique*, dont le texte manuscrit est resté dans les archives de l'Académie (2) ou en éclaircissements sur les questions exposées. Là encore, on rencontre un très vif éloge de Rameau.

" Il faut l'avouer, écrit le Père Dumas à la première page de son traité, cette vue générale [les rapports numériques d'une corde à ses parties entre elles] est restée comme stérile jusqu'au célèbre Rameau. Il est le premier qui en ait déduit les véritables principes, et l'application qu'il en a faite à ses grandes découvertes, lui assure, dans le temple de Mémoire, sa place parmi les génies uniques de leur siècle. Le principe renfermé dans les nombres 1, 3, 5, est si simple et si fécond, qu'après l'avoir médité et approfondi avec ce grand homme, on n'a qu'à se laisser entraîner au cours naturel des conséquences... "

Plus loin, il déclare encore qu'il s'applaudit d'avoir " travaillé

(1) Mss acad. 161, f. 106-122.

(2) Les écrits du Père Dumas forment le volume n° 160 des manuscrits académiques.

L'HARMONIE sur le fonds riche et inépuisable du traité d'harmonie du célèbre Rameau ".

Plusieurs de ces extraits se rapportent à la question du tempérament : nous les examinerons dans le prochain chapitre. Deux ont pour objet la théorie proprement dite de l'harmonie ; ils furent présentés à l'Académie, après la fusion des deux sociétés, le 4 septembre 1759, et le 21 juin 1763.

La première dissertation traite de la formation des accords consonnants et dissonants, et de sa cause physique : c'est une introduction au traité d'harmonie. L'auteur rappelle les principes harmoniques, les expériences, et conclut que les sons qui s'accordent le mieux doivent être produits par les oscillations qui se réunissent le plus souvent, et que la distinction des accords se fixe par le rapport numérique des vibrations contemporaines. Par cette méthode, l'acoustique et la physique venant, au secours de l'harmoniste, se joindre à l'arithmétique, il est aisé de découvrir la nature et les proportions des sons.

Dans le mémoire de 1763, le Père Dumas établit qu'il n'est point d'harmonie directe et fondamentale sans l'accord de quinte, et que toute harmonie fondamentale est contenue dans l'étendue de l'octave. Il conclut que, pour former la dissonance, il suffit de joindre à l'accord parfait quelqu'une des notes qui restent depuis la quinte jusqu'à l'octave du son fondamental.

Le traité d'harmonie du Père Dumas, contenu en soixante-quatre pages in-folio, comprend, en guise d'introduction, une brève méthode de solfège, qui, comme le traité proprement dit, se recommande par de la clarté, de la simplicité et un réel agrément de style. Çà et là, se rencontrent quelques " nouveautés " que le bon Jésuite estimait " propres à reculer les limites du règne de l'harmonie ", mais dont le plus grand nombre, pour ne pas dire la totalité, nous a échappé.

IV

Le Tempérament.

Combien d'amateurs du piano, ou même de virtuoses et de professeurs, ignorent aujourd'hui le sens du titre d'une œuvre qu'ils jouent sans cesse: *le Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach ! Combien même de professionnels de l'accord des instruments à clavier ne savent rien de la théorie ou de l'histoire du tempérament ! Au XVIIIe siècle par contre, au moins dans la première moitié, la question du tempérament était tout-à-fait d'actualité. Le tempérament égal n'était pas adopté par tous, et bien des clavecinistes étaient encore partisans du tempérament inégal qui leur permettait d'obtenir une grande variété dans les modes. Aussi les discussions au sujet de l'accord des instruments à clavier et à touches, furent-elles nombreuses dans les séances de l'Académie : elles se réduisaient à vrai dire à des échanges d'idées entre Bollioud-Mermet, partisan du tempérament inégal, et le Père Dumas, champion du nouveau tempérament que l'autorité de Rameau contribuait à propager.

Le premier mémoire présenté sur cette question par Bollioud provoqua même l'intervention personnelle de Rameau. La *Génération harmonique* était publiée depuis plus de deux années, quand Bollioud présenta des observations sur la pratique de l'accord des clavecins. Le 13 janvier 1740, en effet, il lut un discours que le procès-verbal de l'Académie analyse en ces termes :

« Le premier article fait connoître la théorie du tempérament, après avoir rapporté le sentiment des auteurs qui ont traité de cette matière et sur laquelle il prétend que Rameau n'a rien déterminé pour en fixer la

LE TEMPÉRAMENT

pratique. M. Bollioud propose, dans le deuxième article du mémoire, un moyen sûr pour le tempérament par la division de l'octave en ses moyennes proportionnelles. Il a inventé un instrument qu'il a fait exécuter et diviser suivant son système ; il l'appelle phtongomètre, et il en a expliqué l'usage dont les principes sont de fixer les touches des instrumens à cordes, déterminer le diapason de l'orgue et fixer sa partition. M. Bollioud a fait présent de cet instrument à l'Académie. "

Nous reproduisons seulement le procès-verbal du secrétaire, car Bollioud, comme nous le verrons, fit disparaître plus tard son premier mémoire pour le remplacer par un autre moins affirmatif.

En juillet 1740, le *Mercure de France* publia le discours prononcé par le président de l'Académie des Beaux-Arts, de Ruolz, dans la séance publique du 4 mai. Ce discours présentait au public les travaux des Académiciens, le détail du " fruit de leurs veilles, " et reproduisait les quelques lignes d'analyse ci-dessus. Au mois de mai de l'année suivante, le *Mercure* insérait cette note comminatoire :

" Une Personne qui s'intéresse aux ouvrages de M. Rameau nous prie avec insistance de vouloir bien engager Messieurs de l'Académie de Lyon de publier le discours que nous avons annoncé dans le *Mercure* de juillet 1740, p. 1555, où l'un des membres de cette Académie prétend que M. Rameau n'a rien déterminé dans son tempérament pour l'accord des Instrumens de Musique.

" Il y auroit beaucoup de négligence et même quelque injustice de laisser plus longtemps le Public prévenu contre cet ouvrage, car s'il étoit vrai qu'on se fût trompé, chacun souffriroit également de l'erreur.

" Ce discours est entre les mains de la même personne qui nous sollicite, et qui est résolue de le faire imprimer elle-même si la démarche que nous faisons aujourd'hui n'a pas son effet. " (1)

Ce communiqué émanait vraisemblablement de Rameau lui-même ; sa forme menaçante décida l'Académie à se rendre à cette invitation anonyme et, dans la séance du 14 septembre, en l'absence de Bollioud-Mermet, les Académiciens décidèrent que le mémoire visé serait envoyé par extrait au *Mercure*. L'envoi fut fait, le 20 septembre, au sieur Moreau, commis du *Mercure de France*. Le

(1) *Mercure*, mai 1741, p. 990.

document ne fut cependant pas inséré ; l'administration du journal se contenta sans doute de le communiquer à Rameau qui, le 3 novembre, adressa à Christin, secrétaire de l'Académie, la lettre suivante. (Nous en donnons, avec la transcription, un fac-simile, en raison de la grande rareté des autographes de Rameau et de l'importance de celui-ci) :

LE TEMPÉRAMENT

" C'est sans réflexion, Monsieur, qu'on a publié que je n'ai rien déterminé dans mon Tempérammente de Musique, puisque je donne, moi-même, p. 96 de ma Génération Harmonique, Ex^e IX, les puissances d'une formule, par laquelle on prétend prouver ce qu'on avance, et puis qu'on a fait, en cela, que d'exécuter à la lettre ce que j'ai prescrit : ainsi je n'en *laisse* pas simplement *le soin aux curieux*, comme on l'insère dans l'extrait. Si je donne ensuite un moyen auriculaire, ce n'est que pour me prester aux facultés des gens de l'Art : Marius n'avoit-il pas fabriqué un monochorde pour le tempérament en usage, et s'en est-on servi ? il y aurait de la surprise à vouloir fonder sa critique sur ce qui n'est que de surabondance ; et s'il y a de petits inconvéniens, peu importans d'ailleurs dans la pratique, n'y en a-t-il pas aussi dans les nombres de la formule en question ? *on ne peut, à la vérité, avoir ces moyennes proportionnelles*, dit l'extrait, *que par approximation :* j'ai donc fait plus, puisqu'en exprimant mes puissances avec des lignes, on aura les justes divisions en rigueur.

" D'un autre côté, on me confond avec tous ceux qui n'ont, en effet, que proposé des Tempérammens au hazard, en disant simplement que je *propose une méthode*, etc... Le mémoire dit plus positivement, *le Tempéramment que M. R. propose* etc...

" Prenez-y garde, s'il vous plaît ; et si vous craignez d'insulter à la mémoire des grands géomètres qui ont traité cette matière, vous ne pouvez, aussi, vous dispenser de rendre justice à la vérité : ne faites point de comparaison, à la bonne heure ; mais reconnoissez du moins qu'ils n'ont fondé leurs conséquences que sur des suppositions, sur des hipothèses ; au lieu que je les fonde sur un principe, dont le fait d'expérience a été reçu et avéré, même avant que je l'eusse établit pour tel : je fais plus qu'aucun, je démontre d'abord la nécessité de ce tempéram^t par une infinité d'expériences incontestables, je le fonde ensuite sur une des progressions que ce principe m'a données, je prouve que ne pouvant être en proportion Harmonique, il doit suivre, du moins, la Géométrique, renfermée dans cette progression, et je pousse en fin la chose jusqu'à donner la méthode en puissances : c'est là plus que proposer, ce me semble, et si cela ne s'appelle pas découvrir et démontrer, je ne connois donc pas la force de ces termes.

LE TEMPÉRAMENT

" Relisez le mémoire de Monsieur votre Académicien, et quelques chap. de ma Génération harmonique, surtout le VIIe, vous verrez qu'il a puisé dans mes foibles idées tout ce dont il autorise ce qu'il m'oppose : je ne crois pas qu'on l'applaudisse beaucoup de s'être attaché à critiquer,

---

C'est sans réflexion, Monsieur, qu'on a publié que je n'ai rien déterminé dans mon Tempérament de Musique, puisque je donne moi-même, p. 96. de ma Génération harmonique, Ex.^e IX, les puissances d'une formule, par laquelle on prétend prouver ce qu'on avance, et puis qu'on n'a fait, en cela, que d'exécuter à la lettre ce que j'ai prescrit : ainsi je n'en laisse pas simplement le soin aux Curieux, comme on l'insère dans l'extrait. Si je donne ensuite un moyen auriculaire, ce n'est que pour me prester aux facultez des gens de l'Art : Mais n'avoit il pas fabriqué un Monochorde pour le Tempérament en usage, et s'en est on servi ? il y auroit de la surprise à vouloir fonder sa critique sur ce qui n'est que de surabondance ; et s'il y a de petits inconvéniens, peu importans d'ailleurs dans la pratique, n'y en a-t-il pas aussi dans les nombres de la formule en question ? on ne peut, à la vérité, avoir ces moyennes proportionelles, dit l'extrait, que par approximation : j'ai donc fait plus, puisqu'en exprimant mes puissances avec des lignes, on aura les justes divisions en rigueur.

D'un autre coté, on me confond avec tous ceux qui n'ont, en effet, que proposé des Tempéramens au hazard, en disant simplement que je propose une Methode &c. Le mémoire dit plus positivement, le Tempérament que M. R. propose &c. Prenez Ggarde, s'il vous plait ; et si vous craignez d'insulter à la mémoire des grands Géomètres qui ont traitté cette matiere, vous ne pouvez, ~~du moins~~ aussi, vous dispenser de rendre justice à la vérité : ne faites point de comparaisons, à la bonne heure. mais reconnoissez du moins qu'ils n'ont fondé leurs conséquences que sur des Suppositions, sur des Hipothèses ; au lieu que je les fonde sur un principe, dont le fait d'expérience a été reçu et adéré, même avant que je l'eusse établi pour tel : je fais plus qu'aucun

dans mon nouveau système, ce que j'en ai réfuté moi-même, dans ma Gén. Harm : et s'il eût voulu du moins honorer par quelques endroits flatteurs celui qu'il ne ménage pas assez ailleurs, il auroit pu nommer

LE TEMPÉRAMENT

---

je demontre d'abord la nécessité de ce temperam^t par une infinité d'experiences incontestables, je le fonde ensuite sur une des progressions que ce principe m'a donnée, je prouve que ne pouvant être en proportion harmonique, il doit suivre, du moins la Géométrique & renfermée dans cet progression, et je pousse en fin la chose jusqu'à donner la méthode en puissances : c'est là plus que proposer, ce me semble, ~~[illegible]~~, et si cela ne s'appelle pas découvrir et démontrer, je ne connois donc pas la force de ces termes.

Relisez le Memoire de Monsieur votre Academicien, et quelques Chap. de ma Génération harmonique, surtout le VII.e, vous verrez qu'il a puisé dans mes feuilles d'où tout ce dont il autorise ce qu'il m'oppose : je ne crois pas qu'on l'applaudisse beaucoup d'avoir s'attaché à critiquer, dans mon Nouveau Système, ce que j'en ai réfuté, moi même, dans ma Gén. harm. : et s'il en voulu du moins honorer par quelques endroits flatteurs celui qu'il ne ménage pas assez ailleurs, il auroit pû nommer l'Auteur qui l'a entendu à dire que, les Anciens ~~ont~~ ~~avoient~~ trop négligé la science de la Musique, et, mais ~~que~~ ~~a présent~~ ~~nous sommes~~ ~~nous avons~~ ~~a present~~ nous sommes dans un siècle où la lumiere ~~a~~ enfin dissipé les ténèbres de ~~[illegible]~~ je cite par tout le fond des choses, sans me souvenir précisément de l'ordre — parce que je suis à la campagne, où je n'ai pas le Mémoire sous les yeux.

Je crois, Messieurs, qu'il est de l'honneur de l'Academie, comme du mien, de ~~[illegible]~~ désabuser le Public sur les fausses idées dans lesquelles on le laisse depuis près de 2. ans ; ~~[illegible]~~ n'en doutez pas que je n'y suis extrêmement sensible : comme la matiere est peu connue, on croit l'Auteur et l'ouvrage décrier, quoique sans preuves, parce que tout ce qui part de vos mains passe pour des arrêts ; de quelle conséquence cela n'est il donc pas pour les personnes interessées ? je me garderois bien de m'inscrire ~~[illegible]~~ e.

LE TEMPÉRAMENT

l'auteur qui l'a enhardi à dire que *les Anciens ont trop négligé la science de la musique* etc... *mais à présent que nous sommes dans un siècle où la lumière a enfin dissipé les ténèbres*, etc... Je cite par tout le fond des choses, sans me souvenir précisément de l'ordre, parce que je suis à la campagne, où je n'ai pas le mémoire sous les yeux.

" Je crois, Monsieur, qu'il est de l'honneur de l'Académie, comme du mien, de désabuser le public sur les fausses idées dans lesquelles on le laisse depuis près de deux ans ; ne doutez pas que je n'y sois extrêmement

---

faux contre le premier venu, sauf à ne le jamais prouver. je ne sçai comment la chose s'en passera, mais il paroît qu'on y a eû un peu trop de condescendance au sentiment d'un seul ; et il vaut bien mieux que l'Académie s'en justifie en nous justifiant, que de m'obliger à répondre. on n'a jamais tort quand on l'avoüe, excepté que, comme quelques uns, on ne se fonde sur l'ignorance du Lecteur.

Jamais je n'ai tant présumé de mes foibles découvertes que depuis qu'on les attaque, je n'y pensois plus, je les avois tout a fait oubliées, il faut donc que je me les rappelle encor. quel honneur pour moi qu'une aussi célèbre Academie que la votre voulut bien descendre jusqu'à en dire son sentiment ! elle y en presque forcée pour son propre interest, et si je ne suis trompé, j'en tirerai dumoins le fruit d'un éclaircissement, dont je tâcherai de profiter.

J'ai été charmé de trouver votre nom au bas de la lettre adressée à M. de la Roque, cela m'a fait naître le dessein de vous adresser celle-ci, pour vous assurer en partie de ma reconnoissance sur le passé, et pour vous assurer de l'estime et de la considération avec laquelle je suis, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur Rameau

A Paris ce 3. 9.bre 1741.

sensible : comme la matière est peu connue, on croit l'auteur et l'ouvrage dernier, quoique sans preuve, parce que tout ce qui part de vos mains passe pour des arrêts ; de quelle conséquence cela n'est-il donc pas pour les personnes intéressées ? je me garderois bien de m'inscrire en faux contre le premier venu, sauf à ne le jamais prouver. Je ne sçai comment la chose s'est passée, mais il paroît qu'on y a eû un peu trop de condescendance au sentiment d'un seul ; et il vaut bien mieux que l'Académie s'en justifie en me justifiant, que de m'obliger à répondre : on n'a jamais tort quand on avouë, excepté que, comme quelques-uns, on ne se fonde sur l'ignorance du lecteur. LE TEMPÉRAMENT

" Jamais je n'ai tant présumé de mes foibles découvertes que depuis qu'on les attaque ; je n'y pensois plus, je les avois tout-à-fait oubliées, il faut donc que je me les rappelle encore. Quel honneur pour moi qu'une aussi célèbre Académie que la vôtre voulut bien descendre jusqu'à en dire son sentiment ! elle y est presque forcée pour son propre intérêt, et si je me suis trompé, j'en tirerai du moins le fruit d'un éclaircissement, dont je tâcherai de proffiter.

" J'ai été charmé de trouver votre nom au bas de la lettre adressée à M. de la Roque, cela m'a fait naître le dessein de vous adresser celle-ci, pour vous assurer en partie de ma reconnoissance sur le passé, et pour vous assurer de l'estime et de la considération avec laquelle je suis, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur

" Rameau
" A Paris ce 3 9bre 1741. "

La réplique était cruelle ; aussi l'Académie n'en fit-elle pas mention dans ses registres : l'autographe fut simplement conservé dans un des volumes de la correspondance de la Compagnie (1). La lettre de Rameau eut deux conséquences. Elle amena d'abord, comme nous l'avons dit, la disparition du mémoire original et son remplacement par un manuscrit assez différent ; voici le texte conservé où l'on ne retrouvera pas les phrases citées dans la lettre de Rameau :

" Le moindre usage de l'orgue et du clavecin fait bientôt connoître combien l'accord en est difficile, et les diverses manières de l'accorder défectueuses : en voici la principale raison ; dans ces sortes d'instrumens à touches fixes, pour n'en pas multiplier le nombre, on en fait servir une seule à deux sons différens qui quoique très voisins, ne

(1) Mss acad. n° 267, I, f° 159-160.

LE TEMPÉRAMENT

sont pas cependant, suivant les principes de l'harmonie, parfaitement les mêmes. Prenons pour exemple le *la diése* et le *si b mol* ; ni l'un ni l'autre ne partage précisément par la moitié le ton entier qui se trouve du *la* au *si* : cependant, comme une seule touche leur est destinée, il faut leur fixer un son commun, et déterminer le point où il sera le plus propre à les exprimer tous les deux. On appelle la recherche de ce ton mitoyen *le tempérament* : la méthode d'accorder les instrumens en observant le tempérament se nomme *partition*. On n'a pas eu jusqu'à présent de règle assez fixe pour la partition, l'oreille et l'expérience en ont été les seuls guides ; de là résulte la fâcheuse nécessité où se trouvent ceux qui jouent du clavecin de recourir perpétuellement au facteur pour l'accorder.

" M. Rameau, qui a fait sur la musique de si profondes recherches, qui, par les principes féconds de la basse fondamentale et du renversement des accords, en a si fort éclairci la théorie, propose dans son livre de la *Génération harmonique*, chap. 7, une méthode pour le tempérament : elle consiste à partager l'octave en douze semi-tons égaux. Pour appliquer ce principe, la pratique qu'il prescrit est d'accorder les quintes justes, puis de les diminuer si peu que rien en sorte que le son aigu de la douzième quinte qui devroit surpasser d'un comma de Pythagore le son grave de la première si les quintes n'étoient pas affaiblies, fasse avec lui l'octave juste.

" On ne sçauroit exprimer en nombres ou en lignes ces douze semi-tons, qu'en déterminant onze moyennes proportionnelles entre 1 et 2 dont le rapport désigne celui de la vitesse de vibration des deux sons qui forment l'octave ; c'est un soin que M. Rameau laisse aux curieux.

" Quoique sa méthode soit meilleure que celle qui étoit auparavant en usage, elle a cependant encore des inconvéniens.... " (1)

Nous arrêtons ici cette citation car, ensuite, Bollioud expose son procédé personnel déjà signalé dans le procès-verbal de la séance du 13 janvier 1740. Cet extrait suffit à nous montrer que notre académicien se rendit tout-à-fait aux invitations de son contradicteur. L'éloge de Rameau remplace les critiques, et la phrase du premier mémoire " Rameau n'a rien déterminé... " a disparu. Pourtant Bollioud ne pardonna pas à son adversaire, et, après cette discussion, il ne manqua pas une occasion de se livrer à des attaques indirectes contre le grand musicien. La *Corruption du goût* (1746) le vise sans doute ; en 1751, il déclare qu'une grande

(1) Mss acad. n° 154, f° 86-87.

théorie fait rarement un bon musicien, (1) et si, en 1747, il propose avec insistance à ses collègues et aux amateurs d'adopter certain métronome, c'est peut-être parce que Rameau, dans une de ses préfaces, estimait que, lorsqu'on possède une œuvre musicale, on en saisit insensiblement le goût, et bientôt on en sent le vrai mouvement (2). La ferveur anti-ramiste poussa même Bollioud à condamner le tempérament égal et à lui faire adopter l'ancien système : Et c'est là la deuxième conséquence de l'intervention de Rameau. LE TEMPÉRAMENT

Dans l'intervalle de cette polémique, Bollioud-Mermet avait présenté successivement à l'Académie des Beaux-Arts, le 11 janvier 1741, et à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres, le 25 avril, un mémoire sur le tempérament que les voix observent en chantant quand elles sont accompagnées par des instruments. Il posait quatre questions et y répondait : comment la voix forme-t-elle ses sons ? — forme-t-elle ses intervalles justes et proportionnels entre eux ? — dans quel cas tempère-t-elle ses intervalles ? — de quelle manière les modifie-t-elle ? Tous ces problèmes, l'académicien les résout en empruntant toutes les idées que Rameau avait exposées dans le septième chapitre de la *Génération harmonique*, mais en les démarquant avec adresse (3).

Plus tard, le 13 mai 1744, il présenta de nouveau son phtongomètre et déclara que son usage pouvait s'étendre aux instruments tels que la viole et la vielle pour en fixer les touches, et même à la facture des clavecins pour fixer la courbure des chevalets qui en forment le diapason. Dans ce mémoire, qui n'existe pas

(1) Séance de l'Académie des Beaux-Arts, du 14 juillet 1751.

(2) *Nouvelles suites de pièces de clavecin*... Paris Boivin, s. d. — Rameau pensait sans doute à Bollioud-Mermet quand il écrivait : " Quelques écrivains ont essayé de se faire connoître tantôt en défigurant mes principes, tantôt en m'en disputant la découverte, tantôt en imaginant des difficultés dont ils croyoient les obscurcir. Ils n'ont rien fait ni pour leur réputation, ni contre la mienne ; ils n'ont rien ajouté ni retranché à mes découvertes, et l'art n'a retiré aucun fruit du mal qu'ils ont voulu me faire. Que c'est peu connoître l'intérêt de sa propre gloire que de prétendre l'établir sur les ruines de celle d'autrui !... " (Lettre à d'Alembert. *Mercure*, mai 1752).

(3) Mss acad. n° 161, f° 42-47.

LE TEMPÉRAMENT

dans les archives de l'Académie, il souhaitait encore que les touches de la viole, du quinton, de la vielle, du théorbe, fussent d'ivoire pour que la sonorité soit meilleure, et indiquait aussi qu'il lui semblait indispensable que la place des pieds des chevalets mobiles fût marquée sur la table, et que l'on donnât une attention particulière à ce que le haut du chevalet fût toujours bien perpendiculaire... Tous conseils de facture instrumentale dont personne ne profita, et qui peut-être n'avaient pas grande valeur.

Enfin, Bollioud-Mermet exposa, le 10 janvier 1748, ses idées personnelles sur le tempérament. Les *Mémoires de Trévoux* avaient annoncé et vanté, en 1746 et 1747, un nouveau système d'accord proposé par de Monvallon et dont la partition était celle-ci : " Accordez les quintes d'*ut*, ton fondamental à *sol*, de *sol* à *ré*, *de ré* à *la*, le plus juste que vous pourrez, et, comme *la* commence à entrer dans les suites chargées de diéses, on le baissera jusqu'à ce qu'il fasse la tierce mineure juste avec *ut*, qui est au-dessus. On accordera ensuite de quinte en quinte avec ce *la* ainsi tempéré, *mi*, *si*, *fa diése*, *ut diése*, *sol diése*, qui ramène à *ré diése* ou *mi bémol*. On le haussera un peu ce *mi bémol* jusqu'à ce qu'il fasse avec *ut* qui est au-dessous une tierce mineure juste... (1) " Ce système basé sur la tierce mineure, avait été " éprouvé à Aix, dans l'orgue de la Cathédrale, dont l'accord fait l'admiration de tous les Connaisseurs de cette ville et des Etrangers qui y passent (2)." Un tel procédé parut inadmissible à notre académicien, parce qu'il partait de la tierce mineure, accord hors des sons fondamentaux, hors de la nature (idée que devait combattre Cheinet) ; il proposa cette autre partition : commencer par *ut* au milieu du clavier, accorder de quinte en quinte, les quintes un peu faibles ; vérification par les tierces majeures justes ; à mesure qu'on avance, rendre les quintes plus justes et les tierces plus fortes afin de laisser quelque variété entre les modes naturels et les transposés. Cette partition semblait à Bollioud devoir satisfaire à la fois l'oreille et la raison. (3)

(1) *Mémoires de Trévoux*, Novembre 1746, p. 2369.
(2) *Mémoires de Trévoux*. Août 1747, p. 1599.
(3) Mémoire non conservé.

En pratique, un clavecin accordé selon cette partition serait tout-à-fait désaccordé. LE TEMPÉRAMENT

L'adoption de cette partition curieuse souleva une discussion qui occupa une partie de la séance du 24 janvier suivant, mais Bollioud " persista dans le sentiment qu'il doit y avoir une différence entre les tons transposés et les naturels pour donner une différente expression aux divers sujets de musique que l'on traite." Après cette profession de foi, l'académicien ne s'occupa de la question du tempérament que pour poser des objections au Père Dumas.

Dans le premier extrait de son traité, lu le 21 mars 1755, le Père Dumas voulut démontrer que l'affaiblissement des intervalles ne peut et ne doit affecter ni l'octave, ni la tierce majeure, mais seulement la douzième, ou plutôt la tierce mineure comprise dans cette douzième ; par un long calcul, il fixa la quantité de l'affaiblissement que doit supporter cette tierce mineure (1). L'année suivante, le 26 mars 1756, il réédita sa même théorie, et en étendit la pratique à l'accord de tous les instruments à touches, au moyen d'un violoncelle dont les cordes sont divisées en raison de 299 à 200 (rapport établi par ses calculs) ; en partageant les cordes en 299 parties égales, si l'on marque sur le manche la deux-centième division depuis le chevalet, ce point donne la hauteur exacte des quintes convenablement affaiblies (2). C'est ce procédé et sa théorie qui donnèrent lieu à des doutes proposés par Bollioud, et auxquels le Père Dumas répondit dans une série d'*Eclaircissements en forme d'entretiens sur l'harmonie tempérée* (3). La lecture de ces dialogues eut lieu dans la séance du 18 mars 1757, à l'Académie des Beaux-Arts, et dans celle du 15 juin 1762, à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres.

La première objection de Bollioud signalait la difficulté pratique de diviser les cordes d'un instrument en 299 parties égales, difficulté renouvelée sans cesse par les différences de longueur

(1) Mss acad. n° 160 f° 2-6.
(2) Mss acad. n° 160 f° 12-16.
(3) Mss acad. n° 160 f° 20-32, 34-47, et 86-87.

LE TEMPÉRAMENT

de chaque instrument. Le Père Dumas n'eut, comme réponse, qu'à indiquer le procédé facile et commode de la règle de trois permettant instantanément de trouver, pour n'importe quel instrument, l'équivalent exact du rapport de 200 à 299. La seconde objection portait sur le choix du *si bémol* pris comme point de départ de l'accordage. La réponse, un peu vague, fut celle-ci : le tempérament doit être comme un nuage léger au travers duquel on aperçoive toujours le vif, le brillant, le piquant du dièse, et jusqu'aux moindres nuances du doux, du tendre, du sombre qui caractérisent le bémol ; en partant du bémol, le dièse se soutiendra toujours assez, au lieu qu'en partant du bécarre, on ne rencontrerait aucun dièse, et il serait à craindre que le clavecin ne fût pas accordé d'une manière également convenable à tous les tons. Le troisième et le quatrième entretien établissent que la véritable harmonie tempérée était depuis longtemps pratiquée sans qu'on le sût, que la nature et le sentiment de la modulation l'avaient révélée à l'oreille dans l'accord usité des instruments à cordes, et qu'il ne restait plus qu'à l'appliquer au clavecin. Le Père Dumas combat aussi cette idée que les voix et les instruments suivent chacun un système particulier de tempérament, qu'un trio ou un chœur chante plus juste sans accompagnement que lorsqu'il est soutenu par des instruments.

La principale objection de Bollioud était que le système du Père Dumas ou celui de Rameau ne conserve plus de différence entre les modes. L'auteur des entretiens montre alors que cette uniformité, exigée par Rameau et d'Alembert, est justifiée par la raison et l'expérience.

Ces divers entretiens, au nombre de neuf, mettent en scène trois personnages : Eugène, Ariste et Eudoxe. Il ne faut pas s'étonner que le dialogue de ces êtres imaginaires, dont les noms révèlent la belle origine, l'excellence et la brillante instruction, ait vaincu les hésitations de Bollioud-Mermet, et clos définitivement les discussions académiques au sujet de l'harmonie tempérée.

V

Divers mémoires. Travaux et inventions soumis a l'approbation de l'Académie

Nous réunissons dans ce chapitre, avec l'examen rapide de toute une série de mémoires peu importants consacrés à la théorie musicale et à l'esthétique, l'énumération des nombreux travaux ou inventions soumis à l'approbation de l'Académie. Presque tous les mémoires sont dus à Louis Bollioud-Mermet qui s'était spécialisé dans les questions musicales.

Dès le 13 juin 1736, c'est-à-dire dès les premières séances de l'Académie, Bollioud fait ses débuts d'académicien et de musicologue: après avoir parlé avec éloge du renouvellement des conférences régulières et de leurs grands avantages (1), il déclare qu'il s'occupera de la musique " plus conforme à la faiblesse de son génie ", et lit une dissertation sur la musique vocale (2). Fait exceptionnel, il se propose de donner une idée de l'histoire de la musique ; malheureusement son mémoire est une suite de banalités, et, après un vague résumé de l'histoire de la notation musicale, se termine par l'exposé des effets surprenants qui distinguent la musique des autres arts " par le caractère de conviction et d'empire sur les passions qui lui sont propres. " Et, à l'appui de cette affirmation, sont énumérés les exemples fameux de Timothée apaisant la fureur d'Alexandre, de Thalès de Candie calmant une sédition, et enfin quelques considérations sur la musique et la médecine.

Deux discours complètent le mémoire sur la musique vocale;

(1) Correspondance acad. Ms. n° 267. I. p. 1 et 2.
(2) Mss acad. n° 261, f° 32-41.

DIVERS MÉMOIRES

ils sont également dépourvus d'intérêt : l'un est consacré à la musique instrumentale, l'autre à l'étude de l'orgue. Dans le premier, que l'auteur considère comme une continuation de l'histoire de la musique, quelques instruments sont décrits. Instruments à percussion : cloches timbales, cymbales ; instruments à cordes : kinnor, nebel, hasur, dont les noms barbares devaient étonner les académiciens et faire admirer l'érudition facile de l'orateur ; instruments à vent. Il est tour à tour question du passage de la Mer rouge, du retour de Jephté, de David, de Nabuchodonosor, de St Augustin, de St Jérôme..., de l'orgue d'après l'Ancien Testament, et de la trompette marine. A propos de l'orgue, Bollioud signale la nécessité d'un mécanisme pour faire jouer les soufflets de l'instrument, et il engage ses collègues à inventer une machine spéciale pour assurer automatiquement la soufflerie ; invitation qui ne fut pas vaine, car, à la séance suivante, un des académiciens soumettait deux projets de mécaniques (1). Quelques années plus tard, Bollioud présenta à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres un nouveau discours, non conservé, sur le même sujet (11 février 1744). Le mémoire sur l'orgue (13 janvier 1738) contient une description assez précise d'un mécanisme et de secrets " qui n'ont été connus jusqu'à présent que des facteurs (2) ". Il mérita l'honneur d'une nouvelle lecture dans l'assemblée publique du 1er décembre suivant.

De 1749 à 1753, Bollioud-Mermet travailla sans doute exclusivement à la composition d'un gros ouvrage sur les moyens de perfectionner la musique, dont il exposa le plan dans la séance de l'Académie des Beaux-Arts du 22 janvier 1749. Ce jour-là, après avoir réédité les ordinaires banalités sur l'agrément et l'utilité de la musique, il annonça que le travail qu'il se proposait de soumettre à l'Académie en une série de mémoires, traiterait des questions suivantes : de l'utilité que l'art peut retirer de l'histoire ; de la science et de la théorie nécessaire à un bon harmoniste; des méthodes pratiques pour la musique ; du goût du temps et du génie des

(1) Le mémoire de Bollioud fut lu le 28 janvier 1737 ; il est conservé (Mss acad. n° 161, f° 48-54).

(2) Mss acad. n° 161, f° 56-62.

artistes contemporains ; enfin des connaissances propres à former le musicien par les véritables règles de son art. C'était là un vaste et intéressant projet. Comment fut-il réalisé ? nous l'ignorons. Lu par fragments à l'Académie des Beaux-Arts, le 18 novembre 1750, le 14 juillet 1751, le 13 décembre 1752, le 30 novembre 1753, cet ouvrage n'a pas été conservé. Les comptes-rendus de l'Académie en parlent, il est vrai, avec complaisance, mais on ne saurait se fier à l'opinion du secrétaire chargé des procès-verbaux des séances : le plus souvent les auteurs remettaient eux-mêmes l'analyse de leurs travaux au secrétaire qui se contentait de la transcrire sur son registre.

DIVERS MÉMOIRES

Un autre mémoire de Bollioud se rapporte un peu à la musique : c'est celui du 5 décembre 1742 consacré à la liaison des sciences avec les arts ; un sujet analogue avait été traité déjà par Glatigny l'aîné, le 25 novembre 1738, devant l'Académie des Sciences et Belles-Lettres. Nous ne possédons pas ces deux travaux. Enfin, en 1751 et 1752, Charles Bordes présenta deux mémoires consacrés à la réfutation des idées de son ami J. J. Rousseau sur l'utilité des sciences et des arts : les deux mémoires furent imprimés (1).

Une autre réfutation des théories de Rousseau par le même académicien fut lue le 11 décembre 1753, à l'Académie des Sciences et Belles-Lettres. Celle-là était une réponse à la *Lettre sur la Musique Françoise ;* elle était certainement d'un vif intérêt, mais nous ne la connaissons que par le procès-verbal :

« M. Bordes a lu la première partie d'une réponse qu'il se propose de faire à la lettre de M. Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève, sur la musique françoise, qui vient de paroître. M. Bordes a entrepris la défense de la langue françoise contre M. Rousseau qui l'accusoit de n'être point

(1) Le premier mémoire, lu le 11 mai 1751 et répété dans l'assemblée publique du 22 juin, fut publié d'abord dans le *Mercure* de décembre 1751 (I, p. 25) puis séparément et sans nom d'auteur : *Discours sur les avantages des sciences et des arts.... avec la réponse de J. J. Rousseau* ; Genève, Barillot, 1752. Le second mémoire, lu le 1er août 1752 fut publié sous ce titre : *Second discours sur les avantages des sciences et des arts* par M. B*** de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Lyon ; Avignon, François Gérard, 1753.

DIVERS MÉMOIRES

du tout propre à la musique ; il examine en détail les reproches sur lesquels son adversaire se fonde et les détruit les uns après les autres.

" Selon lui, notre langue a en effet beaucoup de consonnes qui effroyent à la lecture, mais qui disparoissent à la prononciation, ainsi que toutes les *s* finales au pluriel, les *r* des infinitifs des verbes, et la plupart des consonnes qui terminent les autres temps des verbes : sitôt que les consonnes ne sont pas prononcées, le son reste aussi simple que celuy d'une voyelle. Les sillabes nasales sont autant de sons que nous avons de plus que l'italien réduit à ses cinq voyelles. Les *e* muets relèvent l'harmonie de la sillabe qui les précède; ils ont un son dans le chant, ce son est doux: la musique a plusieurs manières de traiter l'*e* muet qui en sauvent les défauts ou qui même font beauté. L'élision en supprime un grand nombre dans le chant. Les Italiens sont forcés, pour varier l'harmonie de leur langue, de prononcer souvent leurs finales comme si elles étoient muettes. Des sillabes muettes sont nécessaires dans toute musique, en sorte quelque simphonie que nous entreprenions de parolier (?), nous y trouverons tout naturellement la place de nos rimes féminines. Notre langue a des terminaisons très harmonieuses où les consonnes se prononcent. La langue grecque et la latine en ont aussy ; à cet égard, notre langue surpasse l'italienne en variété et en énergie. Nous avons autant de mots qu'il nous en faut pour le genre lyrique ; exemple tiré de Métastase : on n'y trouve pas un seul mot qui ne puisse être rendu en françois d'une manière propre au chant. Le genre lyrique n'en comporte pas davantage. Nous avons une prosodie : les défauts qu'on lui reproche ne sont propres qu'à laisser plus de liberté au génie du musicien. Enfin les différences des deux langues sont si légères qu'il est absurde de conclure que la différence des deux musiques qui en résulte... (1) "

On sait que Rousseau redoutait beaucoup les critiques de Bordes et qu'il ne pardonna pas à son ancien ami ses réfutations répétées.

Les derniers ouvrages concernant la musique sont celui de Clapasson sur le sublime dans la musique, et un travail du médecin Olivier sur la musique et la médecine. Le discours d'Olivier a pour but de prouver que la musique est fille de la médecine; il fut présenté à l'Académie des Beaux-Arts le 17 décembre 1749, et relu dans la séance publique du 21 avril 1750. Olivier prétend qu'en raison de l'action physique du son et de la correspondance

(1) La dernière ligne de ce compte-rendu est illisible.

de l'air extérieur avec l'air qui se trouve dans nos canaux, les vibrations de la musique peuvent se communiquer à ceux-ci, modifier la circulation, rendre le sang plus fluide, rétablir le jeu des esprits animaux, maintenir l'équilibre entre nos différentes humeurs, et il souhaite que, dans bien des occasions, on substitue la musique aux remèdes ordinaires (1). Quant au mémoire présenté par Clapasson sur le *Sublime dans la musique* il renferme une intéressante appréciation sur Lully qui se prêta trop au goût du Roi et de la Nation et qui n'a pas su faire, de l'opéra, autre chose qu'un tissu de chansons et de madrigaux ; on y trouve encore une critique de La Lande et un vif éloge du *Te Deum* de Calvières qui est " un des ouvrages les plus parfaits de notre musique latine ". Au sujet de La Lande, Clapasson écrit :

" Ce que Lalande me paroît surtout avoir trop négligé dans ses compositions, et qui eut été bien propre selon moi à en rehausser le caractère, c'est l'emploi de ces images vives et brillantes qui enrichissent nos cantiques sacrés avec tant d'abondance. Mais je n'ai garde de convenir que ce soit remplir dignement cet objet que de s'amuser à ces gentillesses passagères auxquelles nos Musiciens ne manquent guère de se livrer sur le sens d'un mot qui prête à leurs fredons. Ce n'est là, l'on peut dire que le clinquant de l'Art. C'est le sujet bien plus que le mot qu'il faut étudier... "

L'éloge de Calvières présente une brève analyse musicale de la partition, et l'on sait combien de telles pages sont rares chez les écrivains du XVIIIe siècle :

" Après avoir fait annoncer par un récit simple et majestueux la venue du juge souverain à qui tous les mortels doivent compte de leurs actions, Calvière, en homme qui sent vivement les choses, a peint par anticipation le jour formidable du grand jugement. Les fluttes commencent par imiter le sifflement des vents ; tout le corps de la symphonie exécute une tempête qui fait frémir. Un tambour placé dans le milieu de l'orchestre, par un roulement continuel, toujours en enflant le son, marque le bruit affreux du tonnerre joint à celui des flots irrités. Pendant que tout annonce le bouleversement de l'univers entier, deux trompettes placées vis-à-vis l'une de l'autre dans les tribunes des côtés font alternativement l'appel, tandis que tous les peuples saisis de crainte s'écrient en s'adressant au

(1) Mss acad. n° 262.

DIVERS MÉMOIRES

Christ rédempteur du genre humain par un chœur pathétique : Te ergo quæsumus famulis tuis, subveni quos pretioso sanguine redemisti " (1).

Il nous reste, pour compléter cette revue des travaux musicaux des Académies de Lyon au XVIIIe siècle, à signaler les inventions et les travaux offerts en hommage aux compagnies savantes, ou soumis à leur approbation.

Parmi les travaux ayant pour auteurs quelques-uns des académiciens, nous avons déjà noté les soufflets d'orgue proposés par Grollier, le phtongomètre de Bollioud pour faciliter l'accord des instruments, et aussi un métronome présenté par le même amateur (11 janvier 1747). Cet appareil était qualifié de " chronomètre harmonique ". L'idée d'un appareil de ce genre, pour fixer la durée des mesures, n'était pas très nouvelle, certes, et plus d'un musicien avait imaginé déjà quelque dispositif analogue. Quelques années avant la proposition de Bollioud, en 1740, s'était produit un intéressant échange d'idées entre deux prêtres, l'abbé Soumille et le chanoine Boëry (2). D'ailleurs, le nom de Bollioud ne mérite pas d'être ajouté à la longue liste des précurseurs de l'ami de Beethoven, Maëlzel, car son invention n'en était pas une ; il proposait simplement d'étendre à l'usage de la musique en général, l'instrument utilisé par un chorégraphe parisien, instrument qui n'était autre chose qu'un pendule, ou métronome à l'envers. Il se contentait donc de donner un nom assez prétentieux à un ancien appareil, et de souhaiter que son usage se répandît rapidement dans le monde des compositeurs, de façon à permettre à chaque amateur de " déterminer exactement la durée précise des mesures convenables à nos plus belles pièces de musique " ; ce mécanisme lui semblait indispensable surtout à ceux " qui, n'étant jamais sorti de la Province, n'ont pas eu l'occasion de se former le goût sur des exécutions parfaites. "

Le 19 mai 1751, l'abbé de Valernod proposa une nouvelle méthode pour noter le plain-chant sans barres et sans clefs, qui se

(1) Mss acad. n° 161, f° 123-129.
(2) *Mercure*, Septembre 1740, p. 2038.

réduisait à ceci : chaque note remplacée par une lettre (*ut* par *u*, *ré* par *é* etc.); points placés au-dessus ou au-dessous des lettres pour indiquer que les notes montent ou descendent d'une octave ; signes habituel de la prosodie qui distinguent les notes brèves et les notes longues. L'abbé de Valernod ne prétendait pas lancer un système de notation ; son procédé lui permettait simplement de renfermer dans deux petits in-12 toutes les pièces de chant à l'usage de son église.

DIVERS MÉMOIRES

Deux autres académiciens firent hommage à l'Académie d'ouvrages littéraires concernant la musique et le théâtre. Bordes, le 18 janvier 1757, lut une traduction française de l'ouvrage d'Algarotti sur la musique italienne, et y joignit ses propres réflexions sur les opéras qu'il avait vu jouer en Italie ; sa traduction fut lue une seconde fois dans la séance publique du 19 avril 1757. Nous en avons déja parlé plus haut (p. 184-186) (1). En 1776, le 13 août, Thorel de Campigneulles déposa sur le bureau de l'Académie une brochure de sa composition sur les spectacles de Lyon. Nous n'avons trouvé ni à Lyon, ni à Paris d'exemplaire de ce petit ouvrage ; peut-être était-ce un résumé ou un extrait des " correspondances " sur le théâtre de Lyon, que le *Mercure* publia à diverses reprises. Nous connaissons du moins une réponse qui y fut faite sous le titre *Réponse d'un habitant de Chaillot à la lettre d'un Lyonnois à un Parisien :* brochure de seize pages, sans lieu ni date, conservée à la Grande Bibliothèque de Lyon (n° 351. 877).

Parmi les inventions soumises à l'Académie par des personnes étrangères à l'Académie, quelques-unes sont dépourvues d'intérêt : ce sont le bureau musical de Blain dont a parlé Fétis dans sa *Biographie des Musiciens ;* les serinettes et boîtes à musique de Micot (2) ; un instrument nouveau " à l'instar d'un clavecin ou

(1) Cette traduction fut publiée sans nom d'auteur dans le *Mercure* de mai 1757, p. 40. Elle fut rééditée dans le tome II des *Œuvres diverses de M. Borde* (Lyon, Faucheux, 1783), tome II, partie 1, p. 1-32. Là, elle est suivie, sans solution de continuité et sans indication, des réflexions personnelles de Bordes que nous avons relevées au cours du Chapitre II de cette partie.

(2) Le *Mercure* de juin 1751 (II, p. 252) signale un instrument nouveau inventé par Micot, de Lyon.

DIVERS MÉMOIRES

d'un piano-forte " présenté, le 14 février 1786, par Leoni, " célèbre musicien de retour en cette ville qu'il a habitée longtemps " (1), au nom d'un facteur aveugle " piedmontois ", nommé Jean-Dominique Carretti.

Des tables de musique, dédiées à l'Académie par un de ses membres associés, de Montsabert, conseiller au Parlement de Paris, furent longuement examinées par Bollioud et le Père Dumas, qui conclurent à l'extrême ingéniosité, mais à l'inutilité complète d'un tel travail, sorte d'abrégé de l'harmonie réduite en mathématique (2). Un candidat au titre d'associé de l'Académie, le célèbre Roland de la Platière fit hommage d'un manuscrit aujourd'hui disparu et intitulé : *Lettres sur l'état actuel des spectacles, de la langue, et de la musique en Italie* (14 novembre 1780). En 1770, le 29 août, l'abbé Roussier avait offert à l'Académie un exemplaire de son *Mémoire sur la musique des Anciens* (3). L'Académie des Beaux-Arts avait été indirectement mêlée à la polémique qui se prolongea, en 1756 et 1757, entre ce même abbé Roussier, professeur de musique à Lyon, et l'auteur du *Sentiment d'un Harmoniphile* : le Père Dumas avait en effet, le 12 septembre 1755, exposé la méthode d'accompagnement au clavecin que Roussier reprochait à Morambert de lui avoir empruntée. C'est du moins ce qu'affirma Roussier : les comptes-rendus de l'Académie ne signalent pas cette communication du Père Dumas (4).

La dernière invention soumise au jugement et à l'approbation de l'Académie, est due au violoniste Brijon dont nous avons, dans

(1) C'est Leoni que Burney disait être le meilleur claveciniste de Lyon *(Etat présent de la musique)*.

(2) Séances du 2 juin 1761, du 6 juillet et du 3 août 1762.

(3) Paris, Lacombe, 1770.

(4) V. *Mercure de France*, octobre 1756, II, p. 171 ; janvier 1757, I, p. 181 ; avril 1757, I, p. 167 ; septembre 1757, p. 157. — La Borde disait de l'abbé Roussier qui l'avait conseillé : " C'est le théoricien le plus étonnant qui ait jamais existé... Dans Athènes, on lui eût élevé des statues. " (*Essai sur la musique*, III, p. 678-680). Cf. jugement porté par Fétis (*Biographie des musiciens.*) L'abbé Roussier est indiqué sur les Almanachs de Lyon, comme professeur de composition et de musique vocale française, de 1737 à 1763.

notre première partie, indiqué l'ingéniosité et le sens de la réclame. Brijon avait présenté un manuscrit intitulé : " *Développement des organes par les sons de la musique, ou première culture des enfans*, par M. C. R. Brijon ". Les commissaires, nommés pour examiner ce travail, étaient Bollioud-Mermet, Mathon de la Cour et Collomb ; ils le jugèrent ainsi :

DIVERS MÉMOIRES

" Les vues de l'auteur sur l'éducation en général nous ont paru saines, et son zèle est digne d'éloges. Il a observé que le sens de l'ouïe étoit l'un des premiers qui se développât chez les enfans, et il en conclut que l'on devroit faire usage du pouvoir de l'harmonie pour développer leur sensibilité et les préparer à recevoir une bonne éducation : passionné pour son art, il s'exagère peut-être le pouvoir de la musique sur l'âme, et ses effets moraux si souvent célébrés par les Grecs. Il nous a paru que son plan exigeoit un développement de plusieurs années, et nous doutons que les parens se déterminassent aisément à adopter cette marche. Cette réflexion nous dispense de présenter à l'Académie une plus longue analyse de sa méthode, et d'examiner l'instrument appelé *aurillette* qu'il propose pour former l'oreille des enfans. Sans entrer dans des détails plus approfondis, nous croyons que les intentions de l'auteur sont louables et qu'elles méritent l'estime de l'Académie et des bons citoyens (1). "

Ce rapport, qui constituait un échec pour l'inventif Brijon, porte la date du 21 juin 1791. L'époque était troublée : les Académiciens devaient bientôt remplacer l'aristocratique appellation de " Monsieur " par celle de " Citoyen ". Bollioud de Mermet signait simplement Bollioud, et Mathon de la Cour, qui, en 1793, monta sur l'échafaud, Mathon La Cour. Ce compte rendu fut le dernier acte musical de l'Académie. Les séances régulières de la Compagnie se tinrent encore jusqu'au 6 août 1793, mais elles furent de plus en plus brèves, et réservées à des discussions d'ordre pratique : le temps n'était plus aux spéculations harmoniques.

Après sa reconstitution, au sortir de la période révolutionnaire, l'Académie de Lyon ne s'occupa que rarement de questions musicales. Au point de vue qui nous intéresse, le XVIIIe siècle fut la période la plus brillante de l'érudite Compagnie.

(1) Mss acad. n° 161, f° 184.

Vu :

Le doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Lyon

L. Clédat.

Vu et permis d'imprimer :

Lyon, le 15 septembre 1908
Le Recteur

P. Joubin.

TABLE DES NOMS CITÉS

Les noms d'auteurs sont imprimés en caractères *italiques ;* les noms de personnes en caractères romains ; les noms de lieux en PETITES CAPITALES.

ABRÉVIATIONS : ac.: académicien. — am.: amateur. — ch.: chanteur ou chanteuse. — c.: compositeur. — cl.: claveciniste. — clar.: clarinettiste. — fl.: flûtiste. — h.: harpiste. — htb.: hautboïste. — l.: luthier. — m. de m.: maître de musique. — org.: organiste. — sym.: symphoniste. — v.: violoniste. — vl.: violoncelliste.

Nous n'avons pas relevé dans cette table un certain nombre de noms sans intérêt musical (amateurs, " officiers " de l'Académie, éditeurs, etc.)

A

Abel, c., 114.
Alarius, c., 44, 157.
Albanese, ch., 137, 142.
Alberti, c., 18, 33, 161.
Albi, 112.
Albicastro, c., 165.
Albinoni, c., 33, 161, 165.
Alembert (*d'*), 178, 197, 215, 218.
Algarotti, 109, 171, 184, 225.
Amaury, libraire, 19.
Ancelet, 102.
André (*le Père*), 58.
Andriol, corniste, 137.
Andro (Mlle) ch., 93.
Androvandini, c., 46, 166.
Antoine (Mlle d'), ch., 137.
Aphrodize, c., 153.
Aresti, c., 44, 153.
Aristoxène de Tarente, 99.
Arnauld (abbé), am., 181.
Arnoult, c., 107.
Arthaud, ch., 83.
Arthaud de Bellevue, 111.
Athénée, 188, 189.
Aubert, c., 34, 157, 161, 165.
Avignon, 125.
Aynard (*Th.*), 9.

B

Bach (la famille), 114.
Bach (Chrétien), c., 114, 136.
Bach (Frischmuth), c., 114.
Bach (Jean-Sébastien), c., 114, 136, 207.
Baër, clar., 137.
Bailleux, c., 112, 123.
Balbastre, org., 134.
Baldensperger (*Fernand*), xi, 19.
Banau, c., 153.
Barbarini, fact. d'orgues, 141.
Barbier, 41, 47.
Barbier (Nicolas), ac., 40, 42.
Barbier (Mlle) ch., 118, 124.
Bardet, ch., 124.

Bassani, c., 153.
Batistin, vz. Stuck.
Beauvarlet-Charpentier, (Jacques-Marie), org., 122.
Beauvarlet-Charpentier (J. B.), org., 121, 122.
Beauvarlet-Charpentier, (J. J.), org., 121, 122, 133, 134, 135, 136, 140.
Beck, c., 113, 114.
Belissen, c., 97, 106, 107, 133, 153.
Bellouard (Mathieu), m. de m., 91, 93, 95, 97, 98, 119, 153, 157, 160.
Belmard, org., 140.
Belot, c., 153.
Benoît (Mlle), c., 93, 94.
Benoît (le Père), c., 163.
Bergiron de Briou (vz. le nom suivant).
Bergiron du Fort-Michon (Nicolas) ac. c., 3, 4, 5, 6, 9, 14, 15, 16, 20 à 27, 33, 37, 38, 44, 45, 46, 52, 63, 97, 98, 131, 132, 150, 151, 152, 153, 158, 159, 164, 168, 175.
Bernard, c., 153.
Bernasconi, c., 161.
Bernier, c., 20, 44, 50, 80, 131, 149, 153, 162, 163, 164.
Bernoulli, 145.
Bertin, c., 46, 52, 158.
Bertin, ch., 124, 125.
Berton (ou le Berton, le Breton), c., 113, 123, 125, 133, 134, 135, 137.
Besançon, 65, 66, 127.
Besson (G.), c., 165.
Besson, ch., 83, 84.
Bevol (Marie), vz. Mme Charpentier.
Biolet (Suzanne), épouse de Pierre Leclair, 66.
Blain, 225.
Blainville, c., 203, 204.
Blamont (Colin de), c., 97, 153, 158.
Blanchard, c., 106, 153.
Boccherini, vl., 127.
Bodé, c., 114.
Boëry (*abbé*), 224.
Boileau, 27, 171, 172.
Boileau (Mlle) ch., 137.
Boisjelou, 141.
Boismortier, c., 161, 165.
Bollioud-Mermet, ac., XVIII, 3, 17, 18, 29, 32, 74, 99 à 104, 111, 134, 140, 141, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 183, 184, 190, 191, 193, 199, 200, 202, 207 à 221, 224, 226, 227.
Bon (Mlle), ch., 89.
Bongard, l., 12.
Bonnet (Mlle), ch., 121, 124.
Bonnet (*Jacques*), 191.
Bononcini, c., 46, 166.
Bordeaux, 11, 73, 106, 113, 120.
Borde (Charles), ac., 21, 173, 178, 184, 185, 186, 221, 225.
Bordes, ac., 9, 21, 22.
Borjon de Scellery, 13.
Bouchard (*E.*), 66.

Boulet, ac., 150.
Bourdelon (abbé), 31.
Bourg (du), ch., 65.
Bourgeois, c., 158, 168.
Bournonville, c., 153, 167.
Bouzon (abbé), ac. c. 30, 153, 155.
Boy de la Tour (Mme), 12.
Brac de la Perrière, 4, 132.
Bréghot du Lut, 85.
Brenet (Michel), XI, XX, 6, 13, 15, 30, 31, 45, 48, 52, 80, 89, 91, 107, 112, 113, 114, 120.
Breuil (du), ac. c., 20, 46, 159.
Brijon, v., 115, 116, 119, 125, 226, 227.
Broche, org., 140.
Brossette, ac., 27, 28, 171, 186.
Brossard, c., 33, 162.
Brotonne (de), v. et march. de m., 93, 95.
Brouchoud, 5.
Brun père, v., 119.
Brun fils, corniste, 137. vz. Lebrun (Jean).
Brunet de Molan, c., 163.
Brunswick (musiciens du Prince héréditaire de), 135.
Bruyzet de Manévieux, 143.
Burette, 188, 189.
Burney, 88, 137, 226.

C

Caen, 58.
Caillo, c., 93, 94.
Caix (de), c., 168.
Calmont, sym., 119.
Calvières, c., 223.
Campra, c., 18, 19, 23, 33, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 93, 107, 113, 123, 125, 133, 149, 153, 158, 162, 164, 167, 168.
Cannabich, c., 114.
Capelle, fl. et htb., 119.
Cardinal (Mlle), ch., 93, 94.
Carminati (Lorenzo), v., 88, 89, 124, 126, 134, 137.
Carminati (fils), v., 89.
Carretti (J. D.), fact. d'instr., 226.
Castan (A.), 66.
Castaud, ch. et march. de m., 93, 94, 118, 135.
Castel (le Père), 196.
Castil-Blaze, 138.
Chabanon, 35.
Chady (Mlle), ch., 93, 118.
Chambéry, 96.
Chambon, c., 34, 165.
Chambord, c., 161.
Champmeslé (Mlle), actr., 191.
Charpentier, c., 158.
Charpentier (Mme), ch., 119, 125, 126, 134.
Charpentier, vz. Beauvarlet-Charpentier.
Charron, org., 141.
Chartron (Mlle), ch., 93, 118, 124.
Charville, c., 98, 133, 158, 159.
Chasse, ch., 183.
Chaussonet, ch., 118.

Cheinet (Charles), ac., 173, 174, 175, 176, 186, 187, 194, 200 à 205, 216.
Chelleri, c., 33, 44, 154, 162, 163.
Chevalier (Mlle), ch., 183.
Chifferi, sym., 93, 97.
Chinzer, sym., 87.
Christin (J. P.), ac., 3, 4, 6, 11, 37, 38, 40, 46, 73, 131, 150, 158, 175, 180.
Chupin de la Guitonnière, m. de m., 112, 118, 123.
Chupin de la Guitonnière (Mme), m. de m., 112, 115.
Ciampi, c., 183.
Cirri, c., 114.
Clapasson, ac., 173, 175, 178, 186, 222, 223.
Clavel (Mlle), ch., 93.
Clementi, cl., 117.
Clérambaut, c., 20, 44, 154, 158, 164.
Clerici, c., 33.
Clermont-Ferrand, 36, 39, 40.
Clerval, 94.
Coignet, bibl., 77, 150.
Coignet (Horace), c., 111, 133, 137 et suiv.
Colasse, c., 19, 44, 154, 158.
Collesse jeune, org., 140.
Collesse, ch., 93, 95, 118, 124.
Collesse, fact. d'orgues, 140.
Collomb, ac., 227.
Collombet (*F. Z.*), 138.
Colonia (le P. de), XVIII, 9, 27, 28, 59, 178.
Comi, basson, 136, 137.
Conti (Prince de), 112, 115, 135, 136.
Corelli, c., 18, 33, 161, 165.
Cossini, c., 165.
Couperin, c., 101, 103, 165.
Creiser, sym., 93, 97.
Cremasqui, mandoliniste, 135.
Cuinier ou Cunier, ch., 93, 94.

D

Dandrieu, c., 161.
Daquin, 34, 84, 85.
Dauvergne, c., 108, 111, 158.
Davesne, vl., 107, 154.
David, m. de m., 42, 43, 63, 98, 138, 154, 158, 162, 164.
Debury, c., 93, 108, 123, 126, 159.
Deffand (Mme du), 142.
Degot, ch., 118.
Delandine (A. F.), XIX, 86, 186, 195, 196.
Delaunay, c., 154.
Delisieux, sym. 125. (vz. Dilesius : ces deux noms semblent désigner le même symphoniste).
Deloule, v., 93, 95, 119, 125.
Deroche, v., 93, 119.
Descartes, 202.
Des Marais, c., 49.
Desmarais (Mme), directrice du Grand-Théâtre, 65.
Desmarets, c., 44, 45, 49, 97, 154, 159, 168.

Desmasures, org., 140, 154.
Desormeaux, ch., 83, 84.
Desormery, ch., 119, 120, 121, 123.
Després, cl. org. et pianiste, 136, 137, 140, 141, 142.
Destouches, c., 44, 46, 107, 123, 154, 159.
Devers, corniste, 119, 122, 125, 126, 134.
Dezède, c., 133.
Dietsch, 47.
Dijon, 36, 47, 107.
Dilesius, corniste, 87, 88, 89, 119, (vz. Delisieux).
Donzelague, cl., 77, 93, 97.
Dornel, c., 165.
Dornet, c., 154.
Drouart de Bousset, c., 154.
Drougeon, ch., 93, 94, 118, 121, 124.
Dubreuil (ou du Breuil), ac. c., 20, 46, 159.
Ducoin, v., 119.
Dugas (le Président), 47, 52.
Dumas (le Père), ac., 173, 174, 175, 177, 194, 195, 196, 200, 205, 206, 207, 217, 218, 226.
Dumas (J. B.), xiii, xv, 3, 175.
Dumey (Mlle), ch., 134.
Dupin, c., 154.
Duport, vl., 135.
Dupuy, ch., 134, 142.
Dupuy (Mlle), ch., 137.
Dutilleu (J. Ch.), ac., 85.
Dutillieu (Pierre), c., 85.
Duval, ch. et vl., 119, 133, 134, 136, 137.

E

Ecorcheville (J.), 100.
Eguillon de la Chaux (d'), ac., 150.
Estienne, m. de m., 47, 72, 82, 97, 152, 154, 161.
Estienne (Pierre), org., 47.

F

Fago, c., 155.
Falais (abbé), ac., 30.
Fanton, c., 136.
Fargues, ch., 127.
Fargues (Mlle), ch., 120, 121, 124.
Faure (Mlle), c., 93.
Fayard (J.), 4.
Fel (Mlle), ch., 14, 137, 143, 144, 183.
Fellon (le Père), ac., 171, 186.
Ferton (Mlle), ch., 134, 137, 139.
Fessard, ac., 20.
Fessel, h., 109.
Fétis, 80, 115, 119, 121, 140, 141, 175, 177, 195, 204, 225, 226.
Fideli, c., 155.
Filtz, c., 113, 114.
Finger, c., 165.
Fiocco, c., 136, 137.
Fioco (Antoine), org., 37.
Fiore (André), c. 161.

Foinon, sym. 119.
Foisses, h., 138.
Fontenay, ch., 83, 84.
Fontenelle, 34.
Fortis, 14.
Fouquet, sym. 125, 135.
Fraenzel, c., 114.
Francœur, c., 107, 111, 159, 161, 165.
Franklin, 195.
François, l., 13.
Furin (le père), ch., 93, 94, 118, 124.
Furin (le fils), bassoniste, 119.

G

Gacon, 41.
Gaëtano, v., 134, 137.
Garnier, v., 137.
Garon (abbé) ac. c., 30, 155.
Gaumenil (Mlle) ch., 65.
Gautier, c., 155.
Geminiani, c., 161.
Genillon, l., 118.
Genillon (Mlle), c., 118.
Gerberon, sym., 119.
Gervais, c., 44, 45, 159.
Giannotti, c., 165.
Giay, v., 93, 95, 107, 119.
Gilles, c., 44, 71, 155.
Gilli (Mlle Rosette), ch., 137.
Gillier, c., 15, 159.
Glatigny (de), ac., 172, 175, 187. 221.
Gluck, c., 100, 109, 195.
Godard, c., 110, 113.
Gossec, c., 113, 114, 123.
Gouget, ch., 83, 84.
Gouirand (A.), xx.
Goutenoire, l. 14.
Grandon (Mlle), ch., 121, 124.
Granier, v. 113.
Granier, vl., 93, 96, 133.
Grenet, m. de m., 80 et suiv., 86, 88, 89, 91, 97, 98, 118, 123, 155, 159.
Grenier, père et fils, sym. 125.
Grenoble, 96, 125.
Grétry, c., 134, 135.
Grimm, 120.
Grisard, 71.
Grollier, ac., 224.
Gui, c., 155.
Guichard, ch., 119, 124.
Guido, c., 167.
Guignon, v., 84, 85, 86, 102.
Guillot, vl. 93, 96, 118.
Guillot (Mlle), ch. 118, 125, 126, 137.

H

Haendel, c., 109, 155.
Haydn, c., 136.
Hainl (F.-G.), xix.
Halincourt (marquis d'), 41, 42.
Hardouin, c., 106, 155, 159.
Hassel, c., 114.
Haydn, c., 113, 114.

Hébert de Quincy (le Père), am., 200.
Hechtki, c., 114.
Hedelin, ac., 150, 162, 163.
Hennequin, joueur de tympanon, 138.
Héricourt, sym., 87.
Herluison, 127.
Hode (Mlle), ch., 118, 124.
Hoffmann, c., 114.
Holzbauer, c., 113, 114.
Holstein (P.), XIX.
Honns, sym. 93, 97.
Hotteterre, l. 13.
Houdar de la Motte, 38, 39.
Huguenet, c., 161.
Huguenot (Marguerite), ch. 67, 74.
Hullot (Gabrielle et Angélique), ch., 81.
Hus fils, cl., 137.

I

Imbert, l. 24.
Imbert-Colomès, ac., 117.
Iso, vz., Yzo.
Itasse, ch., 119, 120, 121, 123, 126, 133, 134,.
Itasse (Mme), ch., 119, 120, 125, 126, 134.

J

Jacquet (Mlle), ch., 83, 84.
Jacquier (le Père), org. 37.
Jambe-de-fer (Ph.), 11.
Jéliotte, ch., 183.
Joannon de St Laurent, ac., 61, 62, 173, 175, 178, 194.
Joannot, sym., 125.
Jobert. v., 119, 134.
Joli, v. 135.
Jomelli, c., 161.
Jonvaux (Mlle), ch., 127.

K

Kauts ou Kautz, v., 133, 137.
Kautz, clar., 137.
Kircher (le Père), 191.
Koaull (Kohault?), c., 137.

L

La Barre (de), c., 165.
La Borde (J. B. de), c., 135, 141, 143, 159, 226.
Lacombe (Mlle), ch., 121, 134.
Lacoste, c. 45.
La Croix (abbé de), ac. c., 30, 44, 50, 155, 159, 163.
La Frasse de Sury (de), am. 110, 111.
La Garde (de), c., 108, 113, 123, 159,
La Guittonnière (de), vz. Chupin.
Laisné, ac. 28.
Lajarte (de), 80.
La Lande, c., 31, 32, 44, 47, 84, 97, 100, 101, 106, 112, 123, 125, 133, 149, 155, 159, 188, 223.

La Laurencie (Lionel de), XI, XX, 31, 33, 35, 52, 65, 91, 94, 115, 120.
Lalouette, c., 97, 156, 167.
Laloy (Louis), 35.
Lambert fils, l., 13.
Lambert, ch., 124.
Lantin de Damerey, 30.
La Touche, c., 33, 163.
Latour, guitariste, 119.
Latour, (Mme), h., 138.
Laubreau,c., 156 (vz. les Lobreau).
Lauras, ch., 134.
La Valette (de) ac. 27.
Lavocat, c., 156.
Lavoix (H.), 13.
le Berton, vz. Berton.
Le Blanc (H.), 11, 12, 74.
Le Breton, vz. Berton.
Lebrun, sym. 125, 134, 135.
Lebrun (Jean) corniste, 135,137 (?)
Lecerf de la Viéville,10, 17, 18.
Leclair (Antoine-Remi), 65.
Leclair (Antoine, le père), sym. 87, 93, 96, 98.
Leclair (J. M. l'aîné), v. 65, 86, 87, 159, 165.
Leclair (J. M. le second), v. 65 et suiv., 80, 87, 88, 93, 95, 98, 119, 123, 133, 159.
Leclair (Pierre) v. 66, 87, 93, 95, 119.
Le Clair, vz. Leclair.
Le Clerc, vz. Leclair.
Leclerc, vz. Leclair.
Lefebvre (Léon), xx, 31.
Lefebvre, c., 113, 123.
Legal de Furcy, c., 136.
Le Gay, directeur de l'Opéra de Lyon, 19.
Le Goux (les frères, André-Louis et Claude Marie), marchands de m., 113, 114.
Le Goux (André-Louis), m. de m., 91 et suiv. 121.
Le Goux (Claude-Marie), m. de m., 92, 93, 95, 121, 133.
Le Goux (Claude), m. de m., 95.
Le Maire, c., 112.
Le Maître, m. de m., 138.
Leone, mandol. 135.
Leoni, cl., 226.
Lepry (Mlle), ch., 88.
Leroy, 127.
Lestoublon, copiste, 43.
Le Tellier, ch., 137.
Le Tourneur (Etienne), org., 37.
Levens, c., 106, 156.
L'Hospital (Mlle), c., 93, 94.
Lille, 31, 40.
Lissieux, l., 13.
Lobreau (Mme), directrice du Grand-Théâtre, 116.
Lobreau (Chrétien), 107.
Lobereau (abbé Michel), m. de m., 94.
Lobreau, ch., 93, 94, 125, 133, 134, 136, 137.
Lobreau (Jean, Gabriel et quelques autres indéterminés), 94.
Lobstein, 71.

Lochon, c., 167.
Lœillet, c., 165.
Loiseau, v., 93, 96, 119.
Longin, 171.
Lorraine (Charles, prince de), 87, 138.
Lotti, c., 33, 156, 162, 164.
Lubert (P^t^), 3.
Lully (J. B. de),c., 13, 18, 19, 23, 33, 43, 44, 47, 77, 83, 98, 100, 101, 107, 113, 149, 156, 159, 163, 164, 165, 168, 182, 205, 223.
Lully (les frères de), 160.
Lully (les fils de), c., 45, 160.
Lully (Louis), c., 19.

M

Macrobe, 183, 189.
Madin (abbé), c., 106, 112, 156.
Maëlzel, 224.
Mallet, c., 156.
Manchini, c., 156.
Mancini, c., 168.
Manfredi, v., 127.
Mangean, c., 95, 165.
Mangot (Jacques Simon), vz. le suivant.
Mangot, m. de m., 91, 92, 97.
Mangot (Marie-Louise), 91.
Manna, c., 161.
Manssa (du), c., 46, 166.
Marais (Marin), c., 34, 101, 160, 165, 168.
Marais (*Mathieu*), 6, 41.
Marbre, sym., 119.
Marignan (de), comédien, 81, 91, 96.
Marin, c., 160.
Marius, l., 209, 210.
Marmini, bassoniste, 87.
Marseille, 73, 106, 108, 113.
Masciti, c., 33, 34, 166.
Masson, 203.
Mathieu, vz., Bellouard.
Matho, c., 44, 160.
Mathon de la Cour (Jacques), ac., 173, 178, 179, 189, 193, 194, 196 à 200.
Mathon de la Cour(Charles Joseph), ac., 175, 180, 227.
Maubert, c., 166.
Maubrun (Mme), vz., Montbrun.
Meibomius, 189.
Melani, c., 46, 156, 166.
Mercier, sym., 138.
Mesplet (Mlle), ch. 124.
Métastase, 222.
Meunier, ch., 124.
Michel, c., 156.
Michel, ch., 127.
Michel (Mlle), ch., 121, 124, 126.
Micot, l., 225.
Modène (duc de), 87.
Moine (les frères), sym., 119.
Mondonville, v. et c. 84, 85, 86, 97, 102, 106, 108, 111, 123, 133, 137, 156 160, 183.
Montdorge (Gauthier de), ac., 175.
Monsigny, c., 122, 133, 134.

Montazet (Mgr), arch. de Lyon, 134.
Montbrun (Mme de), ch., 127, 134.
Montéclair, c., 44, 45, 107, 133, 160, 164, 166, 168.
Montpellier, 127.
Montsabert, ac., 226.
Montucla, ac., 182, 183.
Monvallon (*de*), 216.
Monville (Mlle), ch., 65.
Monze, c., 137.
Morambert, 226.
Moreau, c., 156, 168.
Morel de Voleine, 29, 110, 111, 136.
Morin, c., 20, 33, 160, 163, 164, 167.
Morin-Pons (*H.*), 20, 28.
Morlet (Jacques), facteur d'orgues, 36.
Mouret, c., 45, 107, 111, 160.
Moyria (*G. de*), 100.
Mozart (W. A.), c., 126.
Mozart (le père et Anne), 126.

N

Nantes, 120.
Naudot, c., 166.
Néman, c., 114.
Nicolas, ch., 121, 124.
Nicoli (Mlle), ch., 134.
Niel, c., 160.
Noverre, maître de ballets, 96.

O

Olivier, c., 136, 156.
Olivier (Mlle), ch., 134, 137, 142.
Olivier, ac., 174, 175, 222.
Olympe, c., 99.
Orléans, 127.
Orléans (Philippe d'), c., 154.
Orléans (duc d'), 137.

P

Palais (Suzanne), ch., 63, 64.
Paquet, v., 137.
Parran (*le Père*), 203.
Pellegrin, c., 44, 156.
Pelletier (Mlle), ch., 134.
Peré, ch., 134, 137.
Pergolèse, c., 139, 156.
Pernetti, 3.
Perret, vz. Peré.
Perrichon (Camille), prévôt des marchands, 43.
Perrin (Mlle), ch., 134.
Perrot, bassoniste, 119.
Pesé (Mlle), ch., 137.
Petit, fl. et htb., 93, 96, 119.
Petouille, c., 97, 156.
Pfeiffer, c., 114.
Philidor, c., 133, 134, 137, 166.
Phillippe, c., 93, 94, 118.
Piccini, c., 114
Pietra Santa (F.), arch. 59.
Pinet, ch., 83, 84.
Pipereau, c., 156.

Pitoni, c., 157.
Planton, c., 157.
Platon, 99.
Pluche, 34.
Plutarque, 189.
Poidebard (W.), 47.
Polavoli, c., 33, 162, 163.
Pons, vz. Saint-Pons.
Pontlaville, ch., 137.
Pougin (A.), 81.
Poulletier de Nainville, intendant de Lyon, 47 à 52.
Poulletier de Nainville (Mme), 47 à 51.
Prin (J.B.), joueur de trompette marine, 13, 14, 151, 167.
Provençal, c., 166.
Prunier, c., 166.

Q

Quinault, 17.

R

Racine (Jean), 191.
Racine (Louis), 172.
Rainé, ch., 119, 124.
Rameau (J. Ph.), c., 34, 35 à 41, 42, 46, 95, 103, 107, 108, 111, 114, 120, 123, 125, 126, 131, 133, 136, 157, 160, 163, 173, 178, 182, 183, 191, 193, 194 à 218.
Rebel, c., 107, 111, 161, 166.
Regnauld (de), ac., 172, 175, 187.
Reims, 106, 107.
Renaud (Mlle), ch., 134.
Renier, c., 166.
Renoult, c., 157.
Reuchsel (Maurice), xix.
Richter, c., 114.
Rippert, c., 166.
Roche, sym., 125.
Rodolphe, corniste, 135.
Roefer, c., 114.
Roland de la Platière, ac., 226.
Rolland (Romain), 100.
Rosenmuller, c., 18.
Roset (Mlle) ch., 93.
Rotschild (H. de), 12.
Rousseau (J.B.), 27, 95.
Rousseau (J.J.), 10, 12, 42, 43, 102, 124, 133, 136, 138 et suiv. 173, 178, 179, 182, 204, 221, 222.
Rousset, fl. et htb., 93, 96, 119.
Roussier, (abbé), m. de m., 96, 226.
Royer, c., 111, 123, 161.
Rucker, sym., 87.
Rukers, facteur d'instr., 141.
Ruolz (de), ac., 208.

S

Sabatini, c., 161.
Sacchini, c., 100.
Saint-Fonds, 47, 52.
Saint Marcel (Mlle de), ch., 125.
Saint-Pons, ch., 123, 124.
Saiz (Angelica), ch., 87.

Sallès (Antoine), 138.
Salomon, c., 44, 45, 157, 161.
Sambat, vl., 93, 96, 119, 125.
Sarrau, ac., 11, 73.
Sarti, c., 114.
Sauge, sym., 93, 97, 119.
Savioli, c., 162.
Savioni, c., 162, 167.
Scarlatti, c., 33, 46, 157, 162, 164, 166, 167, 168.
Schewindl, c., 114.
Schmid, sym., 124.
Schobert, c., 134.
Selim (Mlle), ch., 80, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 93, 94.
Senaillé, c., 18, 34, 101, 166.
Seraillac, l., 14.
Serré de Rieux, 34.
Serrière, v., 125, 126, 134, 137.
Siberman, c. am., 112.
Sicard, c., 162.
Sosonnet, ch., 124.
Soubise (musique des volontaires de), 126.
Soubry, ac., 88, 143, 145.
Soufflot, ac., 175.
Soumille (abbé), 224.
Stabingher, c. fl. et clar., 136, 137.
Stamitz, c., 113, 114, 123.
Stephan, 114.
Stradella, c., 157.
STRASBOURG, 13, 71, 120.
Stuck (J. B.) dit Batistin, c., 20, 157, 164, 168.
Stumpff, c., 114.
Suffré, c., 167.
Suin, ch., 134, 135.

T

Tanguy Frémont, vl., 119, 134.
Tauseani, sym., 125, 136.
Thorel de Campigneulles, ac., 175, 225.
Tiersot (Julien), 40, 109.
Tilliaire, sym., 119.
Tillière, vl., 119.
Toeschi, c., 114.
Tolomas (le Père), ac., 174, 175, 178, 188, 190, 191.
Torlez, c., 133.
Torry, c., 157.
Touchain, c., 89, 90.
Touchemolin, c., 114.
TOULOUSE, 106.
TOURNON, 124.
Toutain, c., 107, 157.
Touvoix, ch., 125.
Trial, c., 112, 123, 135.
Tribuot (Julien), facteur d'orgues, 36.
Tricou (Georges), XI, 11, 65.
Tulou (Mlle), ch. 65.

V

Valdahon (Mme) ch., 119.
Valenti, virtuose, 135.
Valentini, cl., 141.
Valentini, c., 162.

Valernod (abbé), ac., 174, 175, 224, 225.
Valette de Montigny, c., 33, 157, 162, 163.
Vallencier, c., 93.
Vanier ou Vannier (Mlle) ch., 125, 126, 134.
Van Malder, c., 114.
Vaudot, c., 166.
Vestri, sym., 87.
Veyron (Mlle) ch., 125.
Vidal, ch., 124.
Viller, ch., 93.
Villeroy (Duc de), gouverneur de Lyon, XIV, 20 et suiv., 27, 29, 41, 49, 50, 52, 53, 70, 71, 77.
Villeroy (Duc de), gouverneur de Lyon, 78, 80.
Villeroy (François-Paul de Neufville de), archevêque de Lyon, ac. c., 12, 29 et suiv., 44, 50, 51, 52, 63, 64, 70, 71, 77, 151, 152, 157.
Villeroy (la famille), 117.
Villesavoye (Paul), m. de m., 42, 63, 64, 71, 152, 157, 161.
Villiers, ch., 65.
Vingtrinier (E.), XIX.
Vivaldi, c., 33, 162.
Voltaire, 142, 181, 202.

W

Warin, ch., 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 134.
Weidner, c., 157.
Wotquenne, 195.
Wrier (Mlle), ch., 120.

Y

Yzo, c., 112, 159.

Z

Zannetti (F.), c., 136.
Ziani, c., 33, 163.
Zoüeschi, 113.

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE DIX HUIT
NOVEMBRE MIL NEUF CENT HUIT
PAR LA "ST. CATHERINE PRESS LTD."
(ED. VERBEKE & CO.) CANAL, PORTE
STE. CATHERINE, BRUGES, BELGIQUE